

٢٠٠٢

مهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة

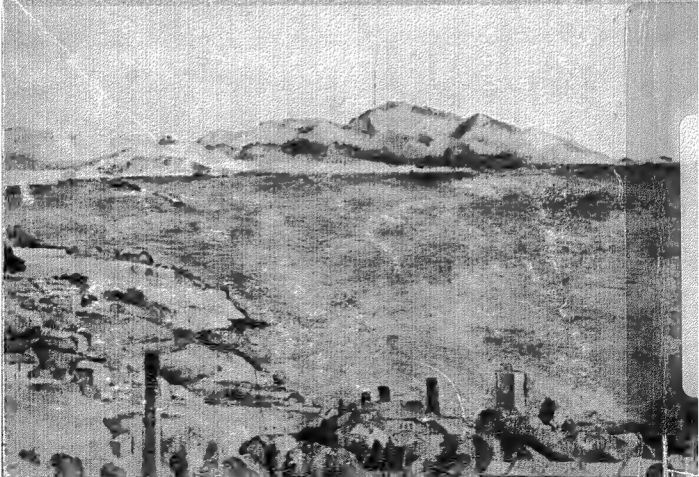
تأليف: رولين جورج كولنجوود ترجمة: د. أحمد حمدي محمود

مراجعة: علي أدهم تقديم: د. ماهر شفيق فريد

مبادئ الفن

الهيئة المصرية
العامة للكتاب

إصدارات الكتاب



مبادئ الفن

مبادئ الفن

اسم العمل الفني: منظر

التقنية: ألوان زيتية على قماش

المقاس: ٥٤ × ١٠١ سم

بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦)

من دور فرنسي درس إنتاج وأساليب الفنانين القدامى والمعاصرين له، وتعلم في مرسم الفنان بيسارو تقنيات الفن التأثري، وانتهى بفنه منفرداً ومتفرداً حيث استطاع تطوير وتطوير ما تعلمه عن التأثرية، وهو ما رفعه إلى مصاف مشاهير رواد الفن الحديث. ويتمثل بعض ما أضافه في تثبيت شكل الصورة فأصبحت الألوان هي المعبرة والمجسمة لمعالم الصورة. ويوجد للفنان أعمال في المجموعات الألمانية بالمتحف الأهلي في برلين، ومتحف الدولة بميونخ، واللوحه المنشورة على الغلاف واحدة من المناظر الطبيعية التي أجاد الفنان تصويرها مبرزاً حركة الهواء وتجسيم الأبعاد، موضعاً الأشكال الأمامية في علاقاتها مع الأشكال الخلفية.

محمود الهندي

مبادئ الفن

روين جورج كولنجوود
ترجمة: د. أحمد حمدي محمود
مراجعة: علي أدهم
تقديم: د. ماهر شفيق فريد
تحرير: د. محمد عناني



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(أمهات الكتب)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

مبادئ الفن

روين جورج كولنجوود

ترجمة: د. أحمد حمدي محمود

الغلاف

والإشراف الفني

الفنان : محمود الهندي

الإخراج الفني والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص، ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالا جماهيريا رائعا على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكانا هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفصل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ سوزان مبارك..

د. هدير هجران

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٧	مقدمة بقلم د. ماهر شفيق
١٥	تمهيد
٢١	الفصل الأول - مقدمة
٢١	١ - شرطان لأية نظرية فى الإستايطيكا
٢٤	٢ - الفنانون الإستايطييون والفلاسة الإستايطييون
٢٧	٣ - الموقف الحالى
٢٨	٤ - تاريخ كلمة فن
٣١	٥ - جوهر الغموض
٣٤	٦ - خطة الكتاب الأول

- ٤١ _____ الكتاب الأول - الفن وما ليس بفن
- ٤٣ _____ الفصل الثاني - الفن والصناعة
- ٤٣ _____ ١ - معنى الصناعة
- ٤٧ _____ ٢ - النظرية التكنية فى الفن
- ٥١ _____ ٣ - تصدع النظرية
- ٦١ _____ ٤ - التكنية
- ٦٧ _____ ٥ - الفن منها سكلوجياً
- ٧٧ _____ ٦ - الفن الرفيع والجمال
- ٨٧ _____ الفصل الثالث - الفن وتمثيل الأشياء
- ٨٧ _____ ١ - التمثيل والمحاكاة
- ٨٩ _____ ٢ - الفن التمثيلى والفن الحق
- ٩٤ _____ ٣ - ما ذكره أفلاطون وأرسطو عن التمثيل
- ١٠٤ _____ ٤ - التمثيل الحرفى والتمثيل الانفعالى
- ١١١ _____ الفصل الرابع - الفن والسحر
- ١١١ _____ ١ - ما ليس بسحر (أ) العلم الزائف
- ١١٩ _____ ٢ - ما لا يعد سحراً (ب) المرض النفسى

- ١٢٤ _____ ٣ - السحر - ما هو ؟
- ١٣٠ _____ ٤ - الفن السحري
- ١٤٥ _____ **الفصل الخامس - الفن والترفيه**
- ١٤٥ _____ ١ - الفن الترفيهي
- ١٥١ _____ ٢ - المنفعة والمتعة
- ١٥٥ _____ ٣ - أمثلة من الفن الترفيهي
- ١٦٣ _____ ٤ - التمثيل والناقد
- ١٧٢ _____ ٥ - الترفيه في العالم الحديث
- ١٨٩ _____ **الفصل السادس - الفن بمعنى الحق (أولاً - الفن بوصفه تعبيراً)**
- ١٨٩ _____ ١ - المشكلة الجديدة
- ١٩٥ _____ ٢ - التعبير عن الانفعال وإثارة الانفعال
- ١٩٩ _____ ٣ - التعبير والتفرد
- ٢٠٤ _____ ٤ - الانتقاء والانفعال الإستاطيقي
- ٢٠٨ _____ ٥ - الفنان والإنسان العادي
- ٢١١ _____ ٦ - لجنة البرج العاجي
- ٢١٥ _____ ٧ - التعبير عن الانفعال وانحراف الانفعال

الصفحة

الموضوع

- الفصل السابع - الفن بمعناه الحق (ثانياً - باعتباره خيالا) — ٢٢١
- ١ - المشكلة بعد تحديدها ————— ٢٢١
- ٢ - الصنع والخلق ————— ٢٢٦
- ٣ - الخلق والخيال ————— ٢٣٠
- ٤ - الخيال والوهم ————— ٢٣٨
- ٥ - العمل الفني بوصفه شيئاً خيالياً ————— ٢٤٣
- ٦ - تجربه الخيالية الشاملة ————— ٢٥١
- ٧ - نقلة إلى الكتاب الثاني ————— ٢٦٤

مقدمة

ماهر شفيق فيلا

« مبادئ الفن » أثر نفيس في علم الجمال للفيلسوف المورخ عالم الآثار الإنجليزى روبرت جورج كولنجود ، صدر لأول مرة عن مطبعة كلارندون ، أكسفورد ، فى ١٩٣٨ وصدرت ترجمته العربية بقلم د. أحمد حمدى محمود (وهو مترجم غزير الإنتاج نقل إلى العربية آلافاً من الصفحات القيمة) ومراجعة الأديب الكبير على أدهم عن الدار المصرية للتأليف والترجمة فى إبريل ١٩٦٦ . ومع نفاذ طبعته رأت مكتبة الأسرة أن تصدر الأقسام الأولى منه فى هذا السفر الذى تحمله يد القارئ .

ولد كولنجود فى ٢٢ فبراير ١٨٨٩ بمقاطعة لانكشير . تلقى دراسته فى مدرسة رجبى وفى كلية الجامعة بأكسفورد حيث حصل على الليسانس فى ١٩١٢ . اشتغل فى المخابرات البحرية البريطانية ، ثم أميناً بمكتب كلية بمبروك ، ثم أستاذاً للفلسفة بجامعة أكسفورد فى الفترة من ١٩٣٥ - ١٩٤١ . وكانت وفاته فى ٩ يناير ١٩٤٣ .

يبدأ كولنجوود كتابه بتحديد ما ليس بفن ، وكأنما يعتمد إلى لون من «التخيلية» سبق «التحلية» . ليس الفن صنعة ولا ترفيهاً ولا سحراً ولا فيها سيكلوجيا للانفعال ، وإنما هو بمعناه الحق تعبير وخيال (قد نجد هنا صدى من الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه الذى نقل له كولنجوود كتابين من الإيطالية إلى الإنجليزية) . إن كولنجوود يفرق بين الفن بمعناه الأمثل بكافة أشكال الفن الزائف وذلك بوضع الأول فى الخبرة التخيلية للفنان ، وللمتلقي) منكراً أن يتسنى لمثل هذه الخبرة التخيلية تخطيط صورتها أو مؤثراتها قبل أن تخرج فعلاً إلى حيز الوجود . والصلة بين الخيال التعبير وإنما تتمثل فى «اللغة» : إيماءةً وكلاماً . ومن ثم انتهى ليس فقط إلى أن الشعر يسبق الشر رمنياً وإنما أيضاً إلى أن «الرقص هو أم اللغات جميعاً» (انظر مقالة لوى مينك عن كولنجوود فى كتاب : «مفكرو القرنشرين» تحرير رونالد نيرنر ، مطبعة سانت جيمز ، لندن ١٩٨٧) .

ولعل أول ما يدهك فى هذا الكتاب هو سعة رقعته وإحاطته بسوعية بعدة أنساق معرفية وفنون إبداعية إذ تغذوه - على حد قول روس - معرفة واسعة بفن التصوير والموسيقى والأدب واهتمام بالفنان فى العالم الحديث . إن كولنجوود يتنقل ما بين فلسفة طون وأرسطو وديكارت وكانط ولوك وهيوم وباركلى وبرجسون ، ثم نفس فرويد ، وموسيقى برامز . وتصوير فان جوخ ، وأشعار سرحيات شكسبير وبن جونسون ، وكأنما يتنقل بين حجرات بيته الذى

يعرفه كظهر اليد ، وما يحسب لكونه موجود أنه كان من أوائل مثذوقي عبقرية ت. س إليوت الشعرية ، وذلك بما كتبه هنا عن قصيدتي إليوت «الأرض الخراب» و «سوينى بين العنادل» ، وذلك فى وقت كانت تجارب إليوت التجديدية كثيراً ما تقابل فى الأوساط الأكاديمية المحافظة بالاعتراضات القوية ، إن لم يكن بالرفض الصراح .

وتتشر فى تضاعيف الكتاب لمحات كثيرة نافذة كتحليل كولنجوود لمراسم الحياة الاجتماعية من حفلات رفاف وحفلات غداء ورقص وجنازات . وفيه تأملات عميقة أشبه بأوابد القول فى وجازتها وامتلانها بالمعنى من قبيل قوله : «إن العبيد يميلون إلى تعلم الرغبات التى نبذها سادتهم» أو قوله : «الكلب قد يعرض شخصاً لأنه يخشاه ، وإذا أردت أن تدفع كلباً لعضك فما عليك إلا أن تشعر بالخوف منه» وهى ملاحظات تجمع بين الصدق والفطنة معاً .

وقد نال الكتاب تقدير النقاد والباحثين منذ صدور طبعته الأولى فكتب عنه أ. و. ف. توملين فى مجلة «ذا كرايستريون» (المعيار) التى كان يصدرها ت. س. إليوت فى عدد أكتوبر ١٩٣٨ يقول : «لقد أخرج ماهو أكبر من مجرد كتاب فى علم الجمال - أكبر بمعنى أنه ليس عملاً أو غامضاً أو متسماً بافتقار تام إلى الحساسية ، وإنما بمعنى أنه انتصار للخطاب الفلسفى ، واضح خال من المصطلحات الفنية ، وفوق كل شيء قائم على نظرة إلى الفلسفة منعشة وعاقلة فى آن» .

ولنفس الناقد ، توملين ، كتيب عنوانه «ر. ج. كولنجوود»
(الناشر: لونغمان ، جرین وشركاؤهم ١٩٥٣) يصف فيه الكتاب بأنه
«عمل تحليلي ونثائي في آن واحد» (ص ٣٨) .

ولمن أراد الاستزادة من فكر كولنجوود ونظرة أن يرجع إلى كتاب
آخر له نُقل إلى العربية هو «فكرة التاريخ» (ترجمة محمد بكير خليل ،
مراجعة محمد خلاف ، تقديم ت. نوکس ، لجنة التأليف والترجمة
والنشر ١٩٦٨) . وقد كتب مترجم «مبادئ الفن» ، أحمد حمدي
محمود، عرضاً وافياً لكتاب «فكرة التاريخ» في مجلة «تراث الإنسانية» (٥
فبراير ١٩٦٣) فليرجع إليه من أراد أن يزداد بصراً بفيلسوف وُصف عن
جدارة بأنه «أصل عقل في الفلسفة البريطانية منذ ف. هـ. برادلي» .

القاهرة-٢٠٠١

تمهيد

كتب منذ ثلاثة عشر عاماً ، تلبية لطلب دار نشر كلاريندون ، كتاباً صغيراً يدعى Outlines of a Philosophy of Art (خلاصات لفلسفه الفن) وعندما نفذ ما طبع من هذا الكتاب في بدايه هذه السنه ، طلب منى أحد أمرين : إما أن أراجعه لإصدار طبعة جديدة . أو أكتب كتاباً آخر بدلاً منه وآثرت الرأى الأخير ، لا لمجرد أننى قد عدلت خلال هذه الفترة عن بعض آراء ، بل لتغير النظرة إلى أحوال كل من الفن والإستاطيقا فى انجلترا . فلقد ظهرت - على أية حال - بشائر ما قد يدل على حدوث إعادة لإحياء الفنون ذاتها . وبدأت فى الاختفاء البدع التى بدت شديدة الرسوخ قبل الحرب ، برغم وضوح إفلاسها ، وبرغم أنها لم تبد حتى فى سنة ١٩٢٤ إلا فى صورة مهلهلة (ولم تكن قد بدأت حيثىذ فى الاختفاء تماماً) لكى تحمل محلها الاساليب النامية الجديدة .

وظهر عندنا وفقاً لهذه النظرة دراما جديدة حلت محل الترفيه القائم على عرض قطاعات من الحياة ، والذي كانت مهمة المؤلف الرئيسية فيه هي تمثيل الأعمال اليومية التي يقوم بها الناس العاديون مثلما يتوهم جمهور المتفرجين تصرفاتهم فكان أهم دور للممثل هو التقاط سيجارة من علبة ، ينقر به على هذه العلبة ثم يضمها بين شفتيه ، أما الآن فنحننا شعر جديد وأسلوب جديد في التصوير ، وبعض تحارب شائقة في كتابة الشر ، وهذه الأشياء قد بدأت تدمج نفسها شيئاً فشيئاً . غير أنها كثيراً ما تعرض لبعض اعتراضات من النظريات المحتضرة الممزقة الأوصال التي كثيراً ما تحير عقول الناس وتزعزعهم ، وكان من واجبه أن يرحبوا بهذه التغيرات الجديدة .

وفي الوقت نفسه ، نصادف نهضة جديدة بادية الحيوية في نظريات الإستاطيقا والنقد - وإن بدت مضطربة بعض الشيء . لا تعتمد أكثر هذه الكتابات على الفلاسفة الأكاديميين أو هواة الفن ، بل تعتمد على الشعراء وكتاب الدراما والمصورين والنحاتين أنفسهم . وهذا هو السبب في ظهور هذا الكتاب . ففي الوقت الذي تابع فيه التفكير في نظريات الفن في المهتراء الفلاسفة الأكاديميون ، كنت أعتقد بأن الإقاضة في الكتابة فيها - كما فعلت هنا - مضحية للوقت ، ولتقود الناشر . ولكن ماظهر حديثاً من تقدم في الكتابة في هذا الموضوع قد أظهر أن الفئتين أنفسهم قد بدأوا يحنون به الآن (وهو أمر لم يحدث في المهتراء منذ أكثر من قرن) . ولقد

قمت بنشر هذا الكتاب للإسهام فى هذا التقدم بطريقتى الخاصة . ولما
كون أسهمت بطريقة غير مباشرة فى الحركة الجديدة للفنون ذاتها .

وأنا لا أفكر فى النظرية الإستاطيقية ، باعتبارها محاولة لبث
حقائق أبدية خاصة بطبيعة موضوع أبدى يسمى الفن ، وتفسيرها . بل
أراها محاولة للاهتمام بوساطة الفكر إلى حل لمشكلات معينة انبثت من
المواقف التى يلقى الفنانون أنفسهم فيها بين الفنية والأخرى . ولقد كتب
كل شئ فى هذا الكتاب بعد اعتقاد باستناده من الناحية العملية - بطريقة
مباشرة أو غير مباشرة - على حالة الفن فى إنجلترا سنة ١٩٣٧ ، ويدافع
من الأمل فى أن يشعر الفنانون أولاً ، وثانياً الأشخاص المعنيون بالفن
العاطفون عليه ، بأن الكتاب على جانب من النفع لهم . ويكاد الكتاب
يخلو من أى نقد لمذاهب الفلاسفة الآخرين فى الإستاطيقا . ولا يرجع
هذا إلى أننى لم أدرس هذه المذاهب ، كما أننى لم أستبعد لها لعدم
جدارتها بالبحث . وكل ما هناك أننى أود أن أفصح عن رأى خاص بى .
واعتقد أن أفضل خدمة أسديها للقارئ هى أن أعبر له عن هذا الرأى
بقدر ما أستطيع من الوضوح .

وفىما يتعلق بالأقسام الثلاثة التى ينقسم إليها الكتاب ، فإن القسم
الأول يعنى أساساً بالكلام عن أمور يعرفها فعلاً كل إنسان يعرف الأعمال
الفنية معرفة لا بأس بها . وغاية هذا القسم هى تنوير أذهاننا فى الفوارق
بين الفن الحق الذى تعنى به الإستاطيقا ، والأشياء الأخرى المختلفة عنه ،

وإن كانت كثيراً ما تسمى بنفس الاسم . وكثيراً ما عبرت نظريات استاطيقية باطلة تعبيراً دقيقاً عن هذه الأشياء الأخرى ، وترتب على الخلط بينها وبين الفن الحق تطبيقات فنية رديئة . وسوف تختفى هذه الاخطاء فى المجالين النظرى والعملى بعد إدراك الفوارق المشار إليها إدراكاً صحيحاً .

بهذه الطريقة نستطيع الاهتداء إلى بيان أولى عن الفن . على أننا سنواجه بعد ذلك صعوبة أخرى . فوقفاً لما تقوله المدارس الفلسفية الشائعة الآن فى بريطانيا ، لا يمكن أن يكون هذا البيان الأولى صحيحاً ، لأنه يتعارض مع بعض مذاهب معينة تنادى بها هذه المدارس ، ومن ثم اتباعاً لرايهم ، فهو ليس باطلاً فحسب ، بل محض هراء كذلك . لهذا السبب قد خصص الكتاب الثانى لعرض فلسفى للمصطلحات المستخدمة فى هذا البيان الأولى عن الفن . وهو يتضمن محاولة لإظهار أن المعانى التى تعبر عنها هذه المصطلحات لها ما يبرزها ، برغم التحامل السائد ضدها ، إذ هى متضمنة بحق منطقياً حتى فى الفلسفات التى ترفضها .

وهكذا يكون البيان الأولى عن الفن قد تحول إلى فلسفة للفن . على أنه تظل هناك مسألة ثالثة . فهل فلسفة الفن هذه هى مجرد رياضة ذهنية ، أم أن لها نتائج عملية تؤثر على الطريقة التى ينبغى أن يمارس الفن بواسطتها (من ناحية الفنانين والمتذوقين على حد سواء) . ونتيجة لهذا ونظراً لأن فلسفة الفن تعنى بوضع نظرية خاصة بمكانة الفن فى الحياة

بشمولها ، فإنها تكون قد وضعت نظرية لممارسة الحياة . وكما سبق أن بينت ، فإننى أقبل الحل الثانى . لهذا السبب حاولت فى الكتاب الثالث تحديد بعض النتائج العملية بعد الإشارة إلى نوع الالتزامات التى يفرضها اتباع هذه النظرية الإستراتيجية على الفنانين والمتذوقين . وبالإضافة إلى ذلك ، فإننى تكلمت عن السبل التى يمكن سلوكها لتحقيق ذلك .

لويج جوارج كولنجوود

٢٢ سبتمبر سنة ١٩٣٧

الفصل الأول

مقدمة

١ - شرطان لآلية نظرية في الإستطابقا

مهمة هذا الكتاب هي الإجابة عن السؤال الآتى : ماهو الفن ؟ .
وأى سؤال من هذا النوع ينبغي أن يجاب عنه فى مرحلتين . فأولاً - يجب أن نتأكد أن الكلمة الأساسية (وهى فى هذه الحالة كلمة فن) هى كلمة نعرف كيف نستخدمها فى موضعها الصحيح ، وأن نرفض استخدامها فى غير موضعها . ولن يفيدنا كثيراً البدء فى بحث التعريف الصحيح لمصطلح عام نعجز عن إدراك الأمثلة التى ينطبق عليه فى حالة مصادفتها . من هنا يتضح أن مهمتنا الأولى هى بلوغ موقف نستطيع فيه

أن نقرر بكل ثقة : « أن هذه الأشياء تدعى فناً ، أما هذه الأشياء فلا تسمى فناً » .

وربما بدا من غير الضروري الإصرار على ذلك ، لولا حقيقتين .
فإن كلمة فن من الكلمات الشائعة الاستعمال التى لا تراعى أية دقة عند استخدامها . ولو لم تكن من الكلمات الشائعة الاستخدام لأمكننا أن نقرر متى نستخدمها ومتى نرفض استخدامها . غير أن المشكلة التى تعيننا ليست من المشكلات التى يمكن حلها باتباع هذا السبيل . إنها من بين المشكلات التى يحتاج فيها إلى إيضاح أفكار متوافرة لنا بالفعل مع بيان موضعها من الأفكار الأخرى . ومن ثم فليس هناك ما يدعو إلى استخدام الكلمات استخداماً خاصاً بنا بل علينا استخدامها بطريقة تلائم الاستخدام العام . وربما بدا هذا سهلاً أيضاً ، لولا غموض ما يقصد بالاستخدام العام ، فكلمة فن تعنى جملة معان مختلفة ، وعلينا أن نقرر أى معنى من هذه المعانى هو الذى يهمنا . على أن هذا لا يعنى أن تطرح بكل بساطة المعانى الأخرى جانباً باعتبارها خارج الموضوع ، إذ أنها عظمة الأهمية لبحثنا . فمن ناحية - أن أصل النظريات الباطلة إنما يرجع إلى العجز عن التحقق منها . ولهذا السبب علينا عند تفسيرنا لأى معنى أن نستبهِ إلى حد ما إلى المعانى الأخرى . من ناحية ثانية - فإن الخلط بين معانى الكلمة المختلفة قد يؤدي إلى ممارسة فنية رديئة ، كما يؤدي إلى الوقوع فى أخطاء فى الناحية النظرية . من ثم فإن علينا أن نراجع المعانى غير

الصحيحة للكلمة فن بطريقة دقيقة ومنهجية حتى نستطيع أن نقرر فى النهاية لا «أن هذا الشيء تنطبق عليه كلمة فن» ، وهذا لا تنطبق عليه هذه الكلمة فحسب» بل لكى تتمكن كذلك من القول «بأن هذا ليس بفن لأنه فن زائف من النوع أ» ، وهذا ليس بفن لأنه فن زائف من النوع ب. أما هذا فلأنه فن زائف من النوع ج» .

ثانياً- علينا بعد ذلك أن نتجه إلى تعريف كلمة «فن» . وهذا يجئ فى المقام الثانى وليس فى البداية ، لأن أحداً لا يستطيع حتى محاولة تعريف أى مصطلح ، إلا بعد أن يكون قد انتهى من تحديد استخدامه فى ذهنه ، أى أنه لن يستطيع تحديد معنى مصطلح يستخدم استخداماً عاماً إلا إذا أقنع نفسه بأن استخدامه الشخصى له يتوافق مع الاستخدام العام . فالتعريف يعنى بالضرورة تعريف الشيء بعد الرجوع إلى أشياء أخرى . ولذا فلكى نعرف أى شيء معطى ينبغى أن نمثل فى أذهاننا فكرة واضحة عن الشيء المراد تعريفه ، بالإضافة إلى فكرة مساوية فى وضوحها للأشياء الأخرى التى سيرجع إليها عند تعريف الشيء المشار إليه . وكثيراً ما يخطئ الناس فى هذا الأمر . فهم يعتقدون أنه يكفى عند القيام بتعريف أى شيء أو وضع نظرية له (والأمر واحد) أن تكون عندنا فكرة واضحة عن هذا الشيء وحده . على أن هذا أمر يتنافى العقل ، فهم عندما يحصلون على فكرة واضحة عن أى شيء يكون بإمكانهم تمييزه عند مشاهدتهم له ، مثلما يستطيعون تمييز بيت معين عند بلوغه فى حالة

وجود فكرة واضحة عندهم عنه . أما تعريف الشيء فيماثل إيضاح مكان البيت وبيان موضعه في الخريطة . ولذا فمن واجبك أن تعرف صلته بالأشياء الأخرى كذلك . ولو كانت أفكارك الخاصة بهذه الأشياء الأخرى مبهمة ، سيكون تعريفك بغير قيمة .

٢ - الفنانون الإستطائقيون والفلاسفة الإستطائقيون

نظراً إلى ضرورة أنفسهم أية إجابة عن السؤال : ماهو الفن ؟ إلى مرحلتين ، فلماذا تتعرض هذه الإجابة للخطأ من جهتين . فقد تنجح الإجابة فى تحديد مشكلة الاستخدام ، إلا أنها قد تخفق فى مشكلة التعريف ، أو قد تحسن معالجة مشكلة التعريف ، غير أنها تفشل فى نظرتها إلى مشكلة الاستخدام . ويمكن تحديد هذين النوعين من الفشل على التناوب إذا قلنا إنهما يعنيان معرفتك لما تتحدث عنه ، وإن كان ما نقوله هراء ، أو أنك تتكلم كلاماً معقولاً ، ولكنك لا تعرف ما تتحدث عنه . والنوع الأول يجئ لنا بنظرة فى التصميم موثوق بصحتها ، غير أنها مهوشة مضطربة . أما النوع الثانى فيجئ بنظرة طريفة منمقة ، وإن كانت بعيدة عن الموضوع .

والناس الذين يعنون بفلسفة الفن ينقسمون على وجه التقريب إلى فئتين : فنانون يميلون إلى الفلسفة ، وفلاسفة يتذوقون الفن . والفنان الاستطائقي يعرف ما يتحدث عنه . فهو قادر على التفرقة بين الأشياء التى

تعد فناً رائعاً . وبإمكانه تحديد هذه الأشياء غير الفنية ، وبيان ما يحول دون انتسابها إلى الفن ، كما يستطيع أن يذكر ما الذى خدع الناس ودفعهم إلى الاعتقاد بأنها فن . هذا هو نقد الفن . وهو ليس مساوياً لفلسفة الفن . فهو يمثل المرحلة الأولى من المرحلتين التى تألف منهما فلسفة الفن . وهذا العمل مشروع فى ذاته وله قيمة ، غير أنه لا يلزم أن يتمكن الناس الذين يحسنونه من بلوغ المرحلة الثانية ، بحيث يمكنهم تقديم تعريف للفن . وكل ما يستطيعون تحقيقه هو إمكان التعرف على الفن . ويرجع هذا إلى قناعتهم بفكرة مبہمة عن صلة الفن بالأشياء الأخرى التى ليست بفن . ولا أعنى بهذه الأشياء الأنواع الزائفة من الفن ، بل أعنى أشياء مثل العلم والفلسفة ، وهلم جرا . فهم يقنعون باعتبار هذه الصلة مجرد اختلاف . على أنه لكى يمكن تعريف الفن ، يلزم تحديد هذه الاختلافات بكل دقة .

ويتدرب الفلاسفة الإستطابقيون على إتقان نفس الشيء الذى لا يحسن القيام به الفنانون الإستطابقيون . فلديهم حصانة حسنة تحول دون ذكر أى هراء . إلا أنه ليس هناك أى ضمان يؤكد أنهم سيعرفون ما يتحدثون عنه . ولهذا السبب تنزع اتجاهاتهم النظرية - مهما بدا فيها من براعة فى ذاتها - إلى التعرض للبطلان بسبب ضعفها فى الارتكان إلى الوقائع . ويميل الفلاسفة الإستطابقيون إلى التخلص من هذه المشكلة بقولهم : إننى لا أدعى أننى ناقد . فأنا لست كفتاً للفصل فى حسنات

مستر جويس ومستر إليوت ومس ستيفيل أو مس ستاين . ولهذا ساقصر على شكبير وميكل انجلو ويتهوفن . ويمكن قول الكثير عن الفن إذا جعلته يعتمد على الكلاسيكيات المعترف بها وحدها . هذا الكلام لا غبار عليه في حالة الناقد ، إلا أنه لن يفي بالغرض في حالة الفيلسوف . لأن الناحية التطبيقية جزئية ، أما البحث النظري فكلية ، ويرمى إلى الاهتداء إلى حقيقة جامعة مانعة . فالإستاطيقى الذى يقصد معرفة ما الذى جعل شكبير شاعراً ، يقصد كذلك ضمناً معرفة هل تعد مس ستاين شاعرة ، وإن لم تكن كذلك ، فلماذا ؟ فالفيلسوف الإستاطيقى الذى يقتصر على الفنانين الكلاسيكيين سيتسهى بالتاكيد عند تحديده ماهية الفن لا إلى تقرير ما الذى جعل هؤلاء فنانين ، بل إلى ما الذى جعلهم كلاسيكيين ، أى جعلهم مقبولين في نظر العقل الاكاديمى .

ولعدم وجود معيار مادى لدى الفلاسفة الإستاطيقيين لقياس صحة نظرياتهم بالإضافة إلى الوقائع ، فإنهم لا يستطيعون أن يستخدموا سوى المعيار الصورى ، وهذا المعيار يستطيع اكتشاف أى أخطاء منطقية فى أية نظرية ولهذا يرفضها ، باعتبارها شيئاً باطلاً ، إلا أنه لن يستطيع التهليل بصحة نظرية أو تبرير ذلك . فهو يفتقر تماماً إلى الناحية البناءة *(Tanquam virgo deo consecrata, nihil Parit)* . على أن الإستاطيقا الاكاديمية بخصائصها الهروية والانعزالية لا تخلو من فائدة برغم مظهرها السلبى . فديالكتيكها مدرسة يتعلم فيها الفنان الإستاطيقى

أو الناقد الدروس التى تبين له كيف يتقبل من النقد الفنى إلى البحث الإستاطيقى النظرى .

٣- الموقف الحالى

تتوافق قسمة المشتغلين بالبحث فى الفن إلى فنانين إستاطيقيين وفلاسفة إستاطيقيين توافقاً لا بأس به مع الحقائق كما كانت معروفة منذ نصف قرن . ولكنها لا تتوافق مع حقائق هذه الأيام . ففى الجيل السابق وفى العشرين سنة الأخيرة بما فيها من ازدياد فى الجهود ، قد تم ملء الفجوة القائمة بين الفتين المشار إليها ، بعد ظهور فئة ثالثة من المفكرين النظريين الإستاطيقيين . هذه الفئة تتألف من الشعراء والمصورين والنحاتين الذين شغلوا أنفسهم بتعلم الفلسفة أو علم النفس أو كليهما . وقاموا بالكتابة ، لا بروح منشئ المقالات وبراعته ، ولا بتنازل مفسرى غوامض الأسرار المقدسة ، بل بتواضع وجدية من يسهم فى مناقشة مسألة يبحثها آخرون غيره ، ويأمل أن يتمخض بحثه عن ظهور حقائق غير معروفة حتى له ذاته .

هذا هو جانب من التغير العميق الذى طرأ على الطريقة التى ينظر بها الفنانون لأنفسهم ولصلتهم بالآخرين . ففى أواخر القرن التاسع عشر كان الفنان يسير بيتنا مزهواً وكأنه كائن أسمى يمكن تمييزه من الفنانين الآخرين ، حتى من رثائه . فقد كان يشعر بشامخ وتعال جعله يعتقد

انه لا يحق للآخرين أن يسألوه فى أمر ما . كما كان شديد الاطمئنان إلى رفعتة بحيث يأنف من توجيه سؤال لنفسه . وكان يستاء من فكرة إمكان قيام الفلاسفة أو غيرهم من سواء الناس بتحليل أسرار مهنته أو وضع نظريات فيها . واليوم بدلاً من تأليف جمعيات من أفراد يتبادلون الود والإعجاب ، ويتعرض صفاء جوهاا للتلبد بين الفينة والأخرى بسبب عاصف الغيرة المدمرة ، ويفسد من الحين إلى الحين تباعدها عن الشيتون الدنيوية الاحتكاك الشائن بالقانون ، يعيش الفنانون مثل سائر الناس ، ويمارسون عملاً يشعرون باعتزاز متواضع فى متابعتة ، وبوجه النقد علناً بعضهم لبعض فى وسائل ممارستهم له . ولقد ظهرت نظرة جديدة إلى الإستايطقا فى هذا العالم الجديد ، خصبة من ناحية الكم ، وبوجه عام عالية القيمة من حيث الكيف . وكتابة تاريخ لهذه الحركة أمر سابق لأوانه ، غير أن الوقت مازال مناسباً للإسهام فيها . واستمرار هذه الحركة وحده هو الذى جعل من الممكن إصدار مثل هذا الكتاب ، الذى أمل أن يقرأ بنفس الروح التى كتب بها .

٤ - تاريخ كلمة فن

إزالة الغموض الذى يحيط بكلمة «فن» ينبغى بحث تاريخها . والمعنى الإستايطقى للكلمة ، وهو المعنى الذى يعنينا هنا ، حديث العهد . لأن كلمة Ars فى اللاتينية القديمة وكمثلها كلمة Texvn فى

اليونانية تعنى شيئاً مختلفاً تماماً . فهي تعنى الصنعة أو أى نوع من التخصص فى المهارة مثل التجارة أو الحدادة أو الجراحة . فلم يكن عند اليونانيين والرومانيين تصور لما نعينه بكلمة فن ، الذى يعد شيئاً جد مختلف عن الصنعة . فما ندعوه فناً كانوا يعتبرونه مجرد مجموعة من الصناعات مثل صناعة الشعر . (أى πομπήκη أو Τεχνη) التى نظروا إليها من حيث المبدأ - وبعين الرؤية أحياناً بغير شك - باعتبارها شيئاً مماثلاً للتجارة وغيرها من الصناعات ، ولا تختلف عن أى منها إلا كما تختلف أية صنعة عن أخرى .

ومن الصعب علينا إدراك هذه الحقيقة ، وأصعب من ذلك إدراك ما تتضمنه . فإذا لم يكن عند الناس كلمة لتحديد معنى أى نوع من الأشياء ، فإن هذا يرجع إلى أنهم لا يعرفونه شيئاً متميزاً . وبما أننا نعجب بفن اليونانيين القدماء ، لهذا كان من الطبع أن نفترض أنهم كانوا يعجبون به بنفس الروح التى نعجب بها . ولكننا نعجب به باعتباره نوعاً من «الفن» ، بعد أن أصبحت كلمة «فن» محملة بكل ما اشتمل الوعى الأوروبى الإستايطيقى الحديث من مضامين محكمة دقيقة . ونستطيع أن نستيقن تماماً بأن اليونانيين لم يعجبوا به بمثل هذه الطريقة ، وأنهم قد طرقوه من وجهة نظر مختلفة . أما كيف نظروا إليه ، فلعلنا نستطيع أن نكشف ذلك إذا قرأنا ما كتبه عنه أناس مثل أفلاطون ، وإن كان هذا لن يتحقق بسهولة ويسر ، لأن أول ما يفعله أى قارئ حديث

هند فرائه ما اراد افلاطون قوله عن الشعر هو أن يفترض أن أفلاطون كان يصف تجرية إستاطيقية مماثلة لتجريتنا . وثاني شيء يفعله هو أن يغضب لأن أفلاطون قد وصفها وصفاً رديئاً . ولا يمر أكثر القراء بمرحلة
ثالثة .

وكلمة "ars" فى لاتينى العصر الوسيط مثل كلمة "art" فى الإنجليزية الحديثة المبكرة - التى نقلت عن اللاتينية الكلمة ومعناها - كانت تعنى أية صورة خاصة من المعرفة النظرية كالنحو والمنطق والسحر أو التنجيم . ولقد بقى هذا المعنى على عهد شكسبير أيضاً . «فبروسبيرو» يقول بعد أن خلع رداءه السحري : ابق هنا يا فتى . غير أنه فى عصر النهضة ، فى إيطاليا فى البداية ، ثم بعد ذلك فى سائر الأنحاء ، عاد استخدام المعنى القديم . ولهذا اعتبر فنانون عصر النهضة - مثل فناني العالَم القديم - أنفسهم صنّاعاً . ولم يبدأ فصل مشكلات الاستاطيقا وتصوراتها عن المشكلات التكنية أو الخاصة بفلسفة الصنعة إلا فى القرن السابع عشر . وفى أواخر القرن الثامن عشر ازداد هذا الانفصال للغاية ، إلى حد ظهور فارق بين الفنون الرقيقة Fine arts ، والفنون النافعة . ولم يقصد بالفنون الرقيقة الفنون الرقيقة أو التى تحتاج إلى مهارة عالية ، بل قصد بها الفنون الجميلة (Le belle arti die schone kunst - les beaux arts) . وفى القرن التاسع عشر اختصرت هاتان الكلمتان ، واستغنى عن الصفة (جميلة) ، واستبدلت بكلمة الجمع (فنون) ، كلمة المفرد (فن) . وأصبحت الكلمة ذات معنى عام .

وهكذا أصبح الفصل كاملاً بين الفن والصنعة من الناحية النظرية ، ولكن هذا كان من الناحية النظرية وحدها . إذ أن هذا الاستعمال الجديد لكلمة (فن) شبيه بالعلم الذى يرفعه أول المفتحمين فى القتال فى أعلى القمة - للدلالة على النصر - والذى لا يثبت أن أعلى القمة قد احتل بالفعل .

٥ - جوهر الغموض

ولكى يصبح الاحتمال فعلياً يتحتم القضاء على كل غموض يحيط بالكلمة ، كما ينبغى إلقاء ضوء على معناها الصحيح . والمعنى الصحيح لآى كلمة ، (ولا أعنى بذلك المصطلحات التكنية التى يعدها آباء العمد فوراً عقب المولد بحيث تتضمن تعريفات متهذبة رشيقة ، بل أعنى الكلمات كما هى فى اللغة الحية) . ليس على الإطلاق بالشئ الذى تجثم الكلمة فوقه كما يقف النورس فوق الصخرة . إن المعنى شئ تحلق فوقه الكلمة كما يحلق النورس على مؤخرة السفينة . ومحالة تثبيت المعنى الصحيح فى أذهاننا شبيهة بملاطفة النورس حتى يستقر فى الحبال مع ضرورة إبقاء النورس حياً عند وقوعه فيها . فلا ينبغى إصابته وتقييده . وطريقة اكتشاف المعنى الصحيح ليست بأن نسأل أنفسنا ما الذى نعنيه ؟ بل بأن نسأل أنفسنا «ما الذى نحاول أن نعنيه ؟» . ويتضمن هذا السؤال سؤالاً آخر هو «ما الذى يحول بيننا وبين أن نعنى ما نحاول أن نعنيه ؟» .

هذه العوائق ، أو هذه المعانى غير الصحيحة التى تبعد أذهاننا عن
المعنى الصحيح تنقسم إلى ثلاثة أنواع . وسوف أَدعوها بالمعانى
المهجورة ، والمعانى القياسية ، ومعانى الملاطفة .

والمعانى المهجورة التى تلتصق بالضرورة بكل كلمة لها تاريخ ، هى
المعانى التى كانت للكلمات يوماً ما ، وظلت ملتصقة بها بحكم العادة ،
فهذه المعانى تترك آثاراً وراء الكلمة بمثابة للشهب . وتنقسم تبعاً لبعدها أو
قربها إلى معان مهجورة بعيدة ، ومعان مهجورة قريبة . والمعانى المهجورة
البعيدة لا تشكل خطراً على الاستخدام الحالى للكلمة ، لأنها قد ماتت
ودفنت ، ولا يرغب أحد خلاف الأثرين فى الكشف عنها . أما المهجورة
القريبة فتشكل خطراً هاماً . فهى تعلق بأذهاننا مثل الفرقى ، ومن ثم
فإنها تتصادم مع المعنى الحالى ، بحيث لا نستطيع التفرقة بين المعنيين إلا
بعد تحليل دقيق للغاية .

والباعث على ظهور المعانى القياسية هو أننا عندما نرغب فى مناقشة
تجارب الآخرين ، فإننا لا نستطيع الاعتماد فى ذلك إلا على لغتنا .
ولفتنا قد اخترعت للتعبير عن تجاربنا . وعندما نود استخدامها لمناقشة
تجارب الآخرين ، فإننا نشبهها بتجاربنا . فنحن لا نستطيع أن نتكلم
باللغة الإنجليزية عن الطريقة التى تتبعها قبيلة رنجية فى تفكيرها وشعورها
دون أن نجعلها تبدو وكأنها تفكر وتشعر مثل الإنجليز . ولن نستطيع أن
نشرح لأصدقائنا الزوج باستخدام لغتهم كيف يفكر الإنجليز ، وكيف

يشعرون ، دون أن نجعلهم يعتقدون بأننا نفكر ونشعر مثلهم^(١) ، ويمكن القول بأن تشبيه أى نوع من التجارب بنوع آخر قد يستمر بسهولة لفترة ما ، إلا أنه بعد حين قد ينكشف أمره ، وهو شبيه فى هذا الأمر بمحاولة تشبيه نوع من المنحنيات بنوع آخر ، وإذا حدث قد يظن الشخص الذى استخدمت لغته ، بأن الشخص الآخر قد مه خبل أو شيء من هذا القبيل . فمثلاً عندما ندرس التاريخ القديم ، فإننا نستعمل كلمة دولة State بغير دقة وكأنها ترجمة الكلمة اليونانية *Isoln* ، إلا أن كلمة دولة التى جاءتنا من عصر النهضة فى إيطاليا قد اخترعت للتعبير عن وعى دنيوى جديد عن العالم الحديث . فلم يكن عند اليونانيين مثل هذه التجربة . ففى وعيهم السياسى ، كان هناك امتزاج بين الجانب الدينى والجانب السياسى ، بحيث يبدو لنا ما يعنونه بكلمة *Isoln* وكأنه خليط من معنى الكنيسة والدولة . وليس لدينا كلمة تعبر عن مثل هذا الشيء لعدم وجوده لدينا . ولذا فإننا عند استخدام كلمات مثل State ، أو political ، وغيرها ، فإننا لا نستخدم الكلمات بمعناها الصحيح ، بل بمعنى قياسى .

(١) ليت القارئ يتمعن فى أية حجج قد قصد بها القضاء على كل ادعاءات قبيلة «الزاند» بأنهم يتمتعون بأية قدرات سحرية خفية . فلو أن هذه القدرات قد فسرت تبعاً لطرق التفكير عند «الزاند» (أو فهمت بلغة الزاند ، بعبارة أخرى ، فلا اختلاف بين المعنيين) لبدت مؤيدة لكل الدعايم التى تعتمد عليها معتقداتهم . انظر إلى ص ٣١٩-٣٢٠ . من كتاب إيفانس بيرتشارد

ومصدر ناحية الملاحظة فى المعانى هو أننا نقتصر على تحديد أسماء الأشياء التى نعتبرها ذات أهمية . ومهما كانت صحة ما يقال عن مصطلحات التكنية فى العلم ، فإن الألفاظ فى أية لغة حية لا تستعمل بنية إلا مقرونة ببعض جوانب عملية وعاطفية . وقد يكون لهذه الجوانب حياتاً الصدارة قبل مهتها الوصفية . والناس قد يرحبون أو ينفرون من قباب مثل المجتلمان أو المسيحى أو الشيوعى إما لافتقارها إلى دقة وصف لاعتقادهم أنهم يتصفون بالخصائص التى تدل عليها هذه الألفاظ . لا يتصفون بها ، أو لأسباب عاطفية بسبب رغبتهم فى الاتصاف بهذه الخصائص أو عدم الاتصاف بها بغض النظر عن معرفتهم بحقيقتها . ولا حول وجود أى دافع من الدافعين المشار إليهما دون ظهور الدافع الآخر ، أى أنه عندما يطغى الدافع العاطفى على الدافع الوصفى ، فإن الكلمة تطبع بصيغة الملاحظة أو الحشونة وفقاً للأحوال .

- خطة الكتاب الأول -

فإذا طبقنا هذه القاعدة على كلمة (الفن) رأينا معناها الصحيح محاطاً بـ (ن) راسخة من المعانى المهجورة والقياسية والدالة على الملاحظة . والمعنى سحور الأوحاد الذى يعد ذا أهمية هو ذلك المعنى الذى يجعل الفن نبأً للصنعة . فإذا حدث تشابك بين هذا المعنى والمعنى الحق ترتب ، فلك خطأ خاص أسميته النظرية التكنية للفن . وأعنى بذلك النظرية

القائلة بأن الفن نوع من الصنعة . وينبعت بالطبع فى هذه الحالة السؤال الآتى : وهو أى نوع من الصنعة ؟ وهنا يترأى أمامنا مجال واسع المدى للخلافات بين الآراء المتضاربة . ولن يشارك هذا الكتاب فى هذه المشاحنات ، إذ أن السؤال لا يدور حول أى صنعة ينتمى إليها الفن ؟ بل هو هل يعد الفن نوعاً من الصنعة على الإطلاق ؟ ولن أتوى حتى رفض النظرية القائلة بأنه نوع من الصنعة . إذ أن هذه المسألة ليست بحاجة إلى برهان . فنحن نعرف تماماً أن الفن ليس بصنعة ، وكل ما أرغب فى القيام به هو تذكير القارئ بأوجه الاختلاف المألوفة التى تفرق بين الاثنين.

ومن الناحية القياسية ، نحن نستخدم كلمة «فن» عند الكلام عن أشياء كثيرة تشابه فى بعض النواحي (وهى نواح هامة ولا ريب) ما ندهوه فناً فى عالمنا الأوروبى الحديث ، وإن كان بينهما اختلاف فى نواح أخرى . والمثال الذى سأذكره هو الفن الحرى ، وسوف أتوقف عنده لشرح ما يعنيه .

فى القرن الماضى ، عندما اكتشفت تماثيل وتصاوير للحيوانات من العصر الحجري الجديد ، مطابقة لصورتها فى الطبيعة ، هلل لها باعتبارها تمثل مدرسة جديدة فى الفن . ولم يمض وقت طويل حتى عرف أن هذا الوصف ينطوى على نوع من سوء الفهم . فإن وصف هذه الأشياء بالفن يعنى افتراض أنها قد صممت وصنعت لنفس غاية الأعمال الحديثة التى

تدخل تحت هذا الاسم الذى مدت حدوده حتى اشتمل على هذه الاشياء
الاخري . وقد ثبت أن هذا الافتراض باطل . فعندما يرسم مستر
جون سكينج - وهو مدين بكل وضوح فى أسلوبه لهؤلاء السابقين من
العصر الحجرى القديم - أحد رسومه الجميله للحيوانات ، فإنه يضعها فى
إطار رجاجى ويعرضها فى مكان يؤمه الجميع ، ويتوقع زيارة الناس له
ورؤيتهم إياه ، كما أنه يأمل فى شراء أحد الناس له وقيامه بحمله إلى
بيته حيث يعلقه على الحائط لكى يتأمله ويستمتع به هو وأصحابه . إذ أن
كل النظريات الحديثة تصر على أن الغاية من أى عمل فنى هى تأمله على
هذا الوجه . ولكن رسام أوريناك أو ماجداليا (وهى مناطق الحفريات التى
اكتشفت فيها آثار من العصر الحجرى فى فرنسا) عندما قام برسم مثل هذه
الرسومات فإنه قد وضعها حيث لا يمش أحد . وكثيراً ما كان يضعها
فى مواضع لا يستطيع الناس الاقتراب منها دون معاناة مشقة كبيرة، وفى
بعض المناسبات الخاصة يبدو أنه كان يتوقع أن يقوموا بطعن هذه
الرسومات برماحهم أو أن يصوبوا سهامهم نحوها . وبعد ذلك ، وبعد
تشويه الرسم فإنه كان يشروع من جديد فى رسم شئ جديد فوق الرسم
القديم .

ولو أخفى مستر سكينج رسوماته فى مخزن فحم وتوقع قيام أحد
من الناس بإطلاق القنائف عليه ، لقال أصحاب النظريات الإستيطيقية
بأنه ليس بفنان لأنه قد قصد استخدام رسوماته أهدافاً لضرب النار ، ولم

يقصد أن تتأمل ، كما هو الحال فى الأعمال الفنية . ووفقاً لنفس هذا البرهان ، لا يصح اعتبار رسوم العصر الحجري القديم أعمالاً فنية ، مهما تشابهت معها ، لأن التشابه سطحى . فإن ما يهم هو المقصد ، والمقصد مختلف . ولست بحاجة إلى الخوض فى الأسباب التى دعت علماء الآثار إلى القول بأن الغاية كانت السحر ؛ وأن هذه الرسومات كانت من مستلزمات نوع من الطقوس . إذ يقوم الصيادون برسم الحيوان قبل صيده ، وبذا يطمنون إلى قتل الحيوانات التى رسموها أو أسرها^(١) .

وبإمكاننا التعرف على إحدى المهام السحرية أو الدينية المماثلة إذا اطلعنا على مثل آخر ، فإن المصريين القدماء لم يقصدوا بتماثيل الأشخاص التى صمموها العرض والتأمل لأنها كانت مدفونة فى قبور مظلمة لا يزورها أحد ، حيث لا يستطيع أحد مشاهدتها فى المكان الذى تؤدى فيه مهمتها السحرية بغير تعويق من أحد ، بغض النظر عن مدى دقة هذا الأمر ، وتماثيل الأشخاص عند الرومان كانت مأخوذة عن صور الأسلاف التى كانت ترعى حياة أخلافها . وكانت لها غاية سحرية أو دينية تخضع لها خصائصها الفنية . خلقت بدأت الدراما اليونانية والنحت

(١) يستطيع القراء الإنجليز الذين يرغبون فى متابعة هذه المسألة الرجوع إلى كتاب كونت بيجوان (The Magical Origin of Prehistoric Art (Begouen))

(الأصل السحرى لقن ما قبل التاريخ) الذى صدر سنة ١٩٢٩ فى الجزء الثالث الخاص بالعصر القديم (صفحات ٥-١٩) وإلى كتاب بلدوين براون Baldwin Brown - The Art of Cave Dwellers (فن سكان الكهوف) .

اليوناني أشياء تابعة للطقوس الدينية . وبين عالم الفن المسيحي والوسيط برمته نفس هذه الغاية .

والألفاظ «فن» و «فنان» و «فنى» وغيرها كثيراً ما تستخدم على سبيل التلطف . وإذا نظرنا جملة إلى الأشياء التى تدعى الحق فى هذه الكلمات - وإن كان هذا بوجه عام بغير مسوغ - سيتضح لنا أن الأشياء التى تطالب على الدوام باسم الفن ، وتوصف بذلك على سبيل التلطف هى أشياء اسمها الصحيح هو التسلية أو الترفيه . فأغلب أدبنا . نثراً أو شعراً ، وتصويرنا ورسماً ونحتنا وموسيقانا ورقصنا وتمثيلنا وما إلى ذلك قد صمم بوضوح تام - وفى أغلب الأحيان - بقصد الترفيه . ومع هذا فإنه يدعى فناً . على أننا نعرف أن هناك فارقاً . هذا الفارق أوضحته بالفعل تجارة الجراموفون - وهى تجارة حديثة شديدة الإفزاع فى ضجيجها - فى القوائم التى تصدرها ، أو هى حاولت ذلك . وتكاد كل مجلاتها أن تكون قد اختيرت صراحة باعتبارها موسيقى للتسلية ، والباقى القليل الذى لا يصدر لهذا الغرض يشار إليه بأنه مجلات خاصة بأصحاب الخبرة الفنية أو ما شابه ذلك . ويقوم المصورون والروائيون بنفس التفرقة وإن لم يظهر ذلك علناً .

هذه الحقيقة تهتم صاحب النظرية الإستيطيقية إلى أبعد حد . ففى حالة عجزه عن إدراكها سيؤدى هذا إلى إفساد نظريته إلى الفن ذاته ، لأنه سيجعل الفن الحق مساوياً للتسلية . وتهتم هذه الحقيقة مؤرخ الفن كذلك

- أو مؤرخ الحضارة فى جملتها بمعنى أصح - إذ يعنيه فهم المكانة التى تحتلها التسلية عند اتصالها بالفن وبالحضارة بوجه عام .

مهمتنا الأولى إذن هى بحث هذه الأنواع الثلاثة للفن الذى يدعى كذلك على سبيل الخطأ . فإذا تحقق ذلك علينا أن ننظر إلى ما يمكن قوله فيما بعد عن الفن الحق .

الكتاب الأول
الفه وما ليس بفه

الفصل الثاني

الفن والصناعة

١ - معنى الصناعة

أول معنى لكلمة فن يمكن التفرقة بينه وبين الفن بمعناه الحق هو المعنى المهجور له الذى يدل على ما أنوى تسميته فى هذا الكتاب بالصناعة . ولقد كان هذا المعنى هو ما عتته الكلمة اللاتينية القديمة ars والكلمة اليونانية Τεχνη أى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورهما بوساطة فعل خاضع للوعى والتوجيه . من الواجب لكى نخطو أول خطوة تجاه استطبيقا صحيحة تخليص معنى الصناعة من معنى الفن الحق . ولكى يتحقق ذلك علينا فى البداية أن نعدد مرة أخرى الخصائص الأساسية للصناعة .

١ - فالصنعة دائماً تتضمن وجود اختلاف بين الوسيلة والغاية ، بحيث يدرك كل منهما بوضوح بوصفه شيئاً متميزاً عن الآخر ، وإن كان بينهما صلة . وتستخدم الكلمة «وسيلة» بغير دقة للدلالة على الأشياء التى تستخدم لتحقيق غاية مثل الأدوات والآلات أو الوقود . وبحرى الدقة نرى أنها لا تنطبق على الأشياء ، بل تنطبق على الأفعال القائمة على هذه الأشياء مثل تشغيل الأدوات وصيانة الآلات أو إحراق الوقود . وهذه الأفعال (كما هو متضمن فى المعنى الحرفى لكلمة وسيلة) يتبنى اختيارها - أو المرور بها لبلوغ الغاية ، وترك جانباً بعد بلوغ هذه الغاية . هذا الكلام يساعد على التفرقة بين فكرة «الوسيلة» وفكرتين أخريين تختلطان معها أحياناً . وهاتان الفكرتان هما فكرة الجزء وفكرة المادة ، والصلة بين الجزء والكل شبيهة بالصلة بين الوسيلة والغاية ، من ناحية أن الجزء لا غنى عنه للكل . وهو موجود على هذا الحال بسبب صلته بالكل ، كما أنه قد يوجد فى ذاته قبل وجود الكل . غير أنه عندما يوجد الكل ، فإن الجزء يوجد كذلك ، بينما تختفى الوسيلة من الوجود بمجرد ظهور الغاية . وسيجئ فيما بعد (فى الفقرة ٤) الكلام عن فكرة «المادة» .

٢ - والصنعة تتضمن تفرقة بين التخطيط والتنفيذ . فالنتيجة التى سيتم الحصول عليها تصور تصوراً سابقاً ، أو يفكر فيها ، قبل الاهتمام إليها . فالصانع يعرف ما يرغب فعله قبل أن يفعله . هذه المعرفة

السابقة لا غنى عنها إطلاقاً فى حالة الصنعة . فإذا أمكننا صنع شيء ما وليكن الحديد غير القابل للصدأ ، بغير هذه المعرفة السابقة ، فإن ما يتحقق فى هذه الحالة لا يسمى بالصنعة بل يعد مصادفة . وفضلاً عن ذلك فإن هذه المعرفة السابقة تتميز بدقتها وليس بغموضها . فإذا شرع إنسان فى عمل منضدة ولم يتصورها إلا فى صورة مبهمة ، كأن يتصور عرضها قدمين أو ثلاث أقدام أو ست ، أو يتصور الارتفاع عن الأرض ما بين قدمين وثلاث أقدام ، وما إلى ذلك ، فإنه لن يعد صانعاً .

٣ - الوسيلة والغاية مرتبطان فى عملية التخطيط على نحو ما ، كما أنهما يرتبطان بعكس هذا النحو فى عملية التنفيذ . ففى التخطيط ، الغاية تسبق الوسيلة ، لأن الغاية يفكر فيها أولاً ثم يفكر بعد ذلك فى الوسيلة . وفى التنفيذ نجى الوسيلة فى البداية ، ويهتدى إلى الغاية من خلالها .

٤ - هناك اختلاف بين المادة الخام ، وبين الشيء المنتج بعد إنجازه أو الشيء المصنوع . فالصنعة ينبغى أن تمارس فى شيء ما ، وترمى إلى تغيير هذا الشيء إلى شيء مختلف . هذا الشيء الذى يستخدم فى الصنعة يبدأ خاماً وينتهى شيئاً منتجاً . ومن المستطاع العثور على الخامات جاهزة قبل بدء الفعل الخاص بالصنعة .

٥ - هناك اختلاف بين الشكل والمادة . فالمادة هى ما يتماثل فى كل من

الحامة والشيء المنتج بعد انتهائه ، والشكل هو ما يختلف أو هو ما يتغير بفعل ممارسة الصنعة . وإذا وصفت المادة الحام بأنها خامة فإن هذا لا يتضمن القول بأنه بلا شكل . إنما هذا يعنى أنها لم تتشكل بعد فى الصورة التى تحصل عليها بعد تحولها إلى شيء تم انتاجه .

٦ - هناك الصلة هيرارشية بين مختلف الصناعات . فإى منها يزود الآخر بما يحتاج إليه ، كما أن أى منها يستخدم ما تمده به الأخرى . وهناك ثلاثة أنواع من الهيرارشية : هيرارشية المواد ، وهيرارشية الوسائل وهيرارشية الأجزاء . (أ) فخامة أى صنعة هى الشيء المنتج فى أخرى . فمثلاً غارس الغابات ينمى أشجاراً ويرعاها أثناء نموها حتى يحصل على الحامة التى يعطيها لقاطع الأخشاب الذى يحولها إلى كتل خشبية . وهذه الكتل الخشبية هى خامة المنشر الذى يحولها إلى ألواح . وهذه الألواح ، بعد أن تتقى ويتم تهيئتها تصبح خامة النجار . (ب) فى هيرارشية الوسائل ، فإن أية صنعة تزود الأخرى بالأدوات . فتاجر الأخشاب يزود صاحب المنجم بالحطب ، وصاحب المنجم يزود الحداد بالفحم . والحداد يزود الفلاح بحدوات لحيلولة ، وهكذا (ج) فى هيرارشية الأجزاء هناك عملية مركبة تشابه ما يحدث فى صنع السيارات ، إذ تقسم العملية على عدد من الصناعات . فتتولى شركة صنع المحرك وتقوم ثانية بصنع التروس وثالثة بصنع هيكل السيارة ، وتخصص رابعة بالمحجلات وخامسة

بالأدوات الكهربائية وهكذا دواليك . والتجميع النهائي لا يعنى بكل دقة صنع السيارة ، بل هو يعنى تركيب هذه الأجزاء بعضها ببعض . ولكل صنعة طابع هيرارشى فى ناحية أو أكثر . فقد نكون هذه الصناعة متصلة بالصناعات الأخرى صلة هيرارشية ، أو قد تتألف من عمليات متغايرة مختلفة ترتبط بعضها ببعض برباط هيرارشى .

- وبغير ادعاء بأن هذه العوامل مجتمعة تعد جامعة مانعة فى إحاطتها بفكرة الصناعة ، أو أن أى عامل من هذه العوامل وحده يعد دالاً عليها ، فإننا نستطيع أن نؤكد بكل ثقة واعتدال أنه إذا لم تتوفر أكثر هذه العوامل فى أى فعل معين فإنه لا يوصف بالصناعة ، فإذا وصف هذا الفعل كذلك ، فقد يرجع هذا الخطأ أو يكون الوصف غامضاً يفتقر إلى الدقة .

٢ - النظرية التكنية فى الفن

الفلاسفة اليونانيون هم أصحاب فكرة الصناعة . وفى كتاباتهم شرحت الفوارق السابق ذكرها بطريقة جامعة مانعة . والواقع أن فلسفة الصناعة كانت من أعظم منجزات العقل اليونانى وأرسخها ، أو على أية حال من منجزات تلك المدرسة التى بدأت بسقراط وانتهت بأرسطو ، وتصادف أن تمت المحافظة على أعمالها فى صورة مكتملة أشد اكتمال .

وتبدو الاكتشافات الكبرى فى نظير من يجيئون بها أعظم من حقيقتها . ومن يهتدى إلى حل لآية مشكلة يساق حتماً إلى تطبيق هذا

الحل على مشكلات أخرى ، فبمجرد أن وضعت المدرسة السقراطية المخطوط الأساسية لنظرية الصنعة ، انسأقت إلى البحث عن أمثلة للصنعة فى كل المواضيع المناسبة وغير المناسبة . وسوف يحتاج إلى مقال طويل لبيان كيف واجهوا هذا الإغراء، وكيف خضعوا له تارة ، وقاوموه تارة أخرى ، أو ربما خضعوا له فى البداية ثم صححوا خطأهم فيما بعد ، بعد جهد . ويمكن مع ذلك ذكر مثلين لأمعين للنجاح فى مقاومة هذا الإغراء ، إذا رجعنا إلى إثبات أفلاطون (الجمهورية ٣٣٠ D - ٣٣٦ A) بأن العدالة ليست صنعة ، وهو ما استخلصت منه النتيجة المكملّة (الجمهورية ٣٣٦ E - ٣٥٤ A) بأن الظلم ليس صنعة ، وإذا رجعنا كذلك إلى رفض أرسطو (فى كتابه عن الميتافيزيقا λ) للرأى الذى ذكره أفلاطون فى تيمائوس بأن الصلة بين الله والعالم هى إحدى أمثلة الصلة بين الصانع والمصنوع .

وبرغم كل هذا ، فعندما شرع كل من أفلاطون وأرسطو فى تناول المشكلات الإستيطيقية ، فإنهما خضعا للإغراء . . إذ سلما بالقول بأن الشعر - وهو الفن الوحيد الذى أسهبوا فى مناقشته - نوع من الصنعة . ووصفوا هذه الصنعة بأنها صنعة الشعر (Poet Craft) فأية صنعة كانت المقصودة ؟ .

هناك بعض صناعات مثل ترقيع الأحذية والنجارة أو النسيج ترمى إلى إنتاج نوع ما من المصنوعات . وهناك صناعات أخرى مثل الزراعة أو

تربية الاغنام أو ترويض الخيول ، ترمى إلى إنتاج بعض الكائنات (الإنسان ليس بينها) أو تحسينها . كما أن هناك صناعات أخرى مثل الطب أو التعليم أو الحرب وغايتها هي تحرير خصائص معينة فى جسم الإنسان أو عقله . على أننا لسنا بحاجة إلى التساؤل عن أى هذه الصناعات تمثل الجنس الذى تعد صنعة الشعر نوعاً منه . إذ أن وجود أحدهما لا يعنى استبعاد الآخر . فمهمة كل من الإسكاف أو النجار أو النساج غير مقصورة على إنتاج أحذية أو عربات أو أقمشة . فهو يقوم بالإنتاج لوجود طلب على منتجاته ، أى أن هذه الأشياء ليست غايات فى نظره بل هى وسائل لتحقيق غاية إشباع رغبة معينة ، فما يعنى لتحقيقه فى الواقع هو إحداث حالة عقلية معينة فى عملائه هى حالة الشعور بإشباع هذه الرغبات . وينطبق نفس التحليل على الطائفة الثانية . ومن ثم يمكن فى النهاية رد الأنواع الثلاثة من الصناعات إلى نوع واحد . فكلها سبل لإبلاغ الإنسان حالة معينة مرغوبة .

ويصح نفس الكلام عن صنعة الشعر . فالشاعر منتج ماهر ، يتج من أجل مستهلكين ، وترمى مهارته إلى إحداث تغيير معين فى عقولهم ، يمكن تصوره سلفاً بأنه يمثل حالات مرغوبة . فالشاعر مثل أى صانع ينبغي أن يعرف أى تأثير يرمى إليه ، ويجب أن يتعلم بوساطة التجربة ، وبالرجوع إلى القواعد - التى لا تزيد عن كونها مأخوذة عن تجارب الآخرين - كيف يتج هذا الأثر . هذه هى صنعة الشعر كما

تصورها أفلاطون وأرسطو وكما تصورها بعض الكتاب من الذين قاموا باتباعها مثل هوراس فى كتابه (فن الشعر) Ars Poetica . وهناك صناعات مماثلة للتصوير والنحت وهلم جرا ، وبدت الموسيقى فى نظر أفلاطون إلى حد كبير فناً غير منفصل ، إذ بدت من مكونات الشعر .

لقد استشهدت بالقدامى لأن أفكارهم التى جاءوا بها فى هذا الموضوع - كما هى الحالة فى موضوعات أخرى - قد تركت أثراً لا تمحى من عقولنا ، غيره وسيته معاً . وهناك إشارات فى بعضها وعلى الأخص عند أفلاطون قد اتجهت إلى نظرة مختلفة تماماً . إلا أن هذا الرأى هو الذى حاولوا تعميمه ، واعتمدت عليه نظريات الفنون وطرق ممارستها فى أغلب الأحيان حتى الوقت الحالى . ولقد نزعنا حتى بعض اتجاهات الفكر الحالى بطريقة ما إلى تعزيزه . فنحن نميل الآن للتفكير فى أغلب المشكلات ، بما فى ذلك مشكلات الفن ، بنفس الطريقة المتبعة فى الاقتصاد أو علم النفس . وكلتا الطريقتان فى التفكير تنزع إلى إدراك فلسفة الفن فى نطاق فلسفة الصناعة . فالفن فى نظر الاقتصادى يدل على ظهور طائفة متخصصة من الصناعات . والفنان فى نظره منتج وجمهوره من المستهلكين الذين يدفعون له أتعابه ، التى تحدد وفقاً للأثار التى يتركها عمله فى نفوسهم . والمتذوقون فى نظر عالم النفس يتألفون من أشخاص يقومون بطريقة معينة برد فعل للمنبهات التى يجئ بها الفنان . ومهمة الفنان هى معرفة ردود الفعل المطلوبة أو المستحبة ، وأن يقوم بإنتاج المنبه الذى يثيرها .

من هذا يتضح أن النظرية التكنية فى الفن ليست بأية حال مقصورة على القدامى . فهى من الناحية الفعلية تمثل الطريقة التى يتبعها أغلب الناس حالياً عند تفكيرهم فى الفن ، وعلى الأخص الاقتصاديين والنفسانيين ، وهم الناس الذين تتوقع منهم الإرشاد فى مشكلات الحياة الحديثة - وإن كان هذا بغير جدوى أحياناً .

على أن هذه النظرية لا تزيد عن كونها خطأ دارجاً ، كما يستطيع أن يلحظ أى إنسان ينظر إليها نظرة نقدية ، فلا يهم أية صنعة من الصناعات هى التى تتوافق مع الفن ، ولا يهم كذلك ما هى أوجه النفع التى يتوقع أن يمنحها الفنان لجمهور متذوقيه ، أو ما هى ردود الفعل التى يفترض إثارتها لها ، وبغض النظر عن مثل هذه الدقائق ، فإن مشكلتنا هى هل الفن نوع من الصنعة أم لا ؟ . وتسهيل الإجابة عن هذا السؤال إذا تذكرنا خصائص الصنعة الست التى سبق تعدادها فى القسم السابق ، مع التساؤل عن مدى تناسبها مع الفن ، بشرط ألا نلجأ إلى التمعف عند الإجابة ، وأن تكون هذه الإجابة مباشرة ومقنعة . فمن الأفضل ألا يكون عندنا أية نظرية خاصة بالفن عن حصولنا على واحدة تسبب لنا المتاعب منذ البداية .

٣ - تصدع النظرية

- ١ - أول خاصة للصنعة هى ما فيها من اختلاف بين الوسيلة والغاية . فهل يوجد هذا الاختلاف فى الأعمال الفنية ؟ هناك اختلاف وفقاً لما

تقوله النظرية التكنية . فالقصيدة الشعرية هى وسيلة لإحداث أثر عقلى معين فى المتذوقين ، مثلما تعد حدوة الفرس وسيلة لإحداث أثر عقلى معين فى الرجل الذى يحتاج حصانه إلى حدوة . والقصيدة بدورها تصبح غاية تعمل أشياء أخرى وسائل لها . وفى حالة حدوة الفرس ، يمكننا اكتشاف المراحل بسهولة بعد تحليلها . فيمكننا أن نذكر إيقاد الكور ، وقطع قطعة من الحديد من قضيب حديدى ، ثم تسخينه ... الخ . فما الذى يتشابه مع هذه العمليات فى حالة القصيدة الشعرية ؟ إن الشاعر قد يجئ بقطعة من الورق وقلم . وقد يملا قلمه ، ثم يجلس مربعاً يديه . إلا أن مثل هذه الأفعال لا تعد من الأفعال التحضيرية الخاصة بالتأليف (الذى قد يمر بذهن الشاعر) بل هى خاصة بالكتابة . فلنفترض أن القصيدة كانت قصيرة يمكن تأليفها بغير استخدام لأية أدوات كتابية . فمماهى الوسائل التى يستخدمها الشاعر فى هذه الحالة للتأليف ؟ لا أعرف لهذا السؤال أية إجابة ، اللهم إلا إذا أردنا إجابات فكهة مثل القول بأن الشاعر يرجع إلى بحور الشعر المختلفة ، أو أنه يخطط الأرض بقدميه أو يهز رأسه أو يده لقياس الوزن ، أو يسكر . فإذا نظر المرء إلى المسألة جدياً فإنه سيرى أن العوامل الوحيدة فى هذا الموضوع هى الشاعر ، والجهد الشعارى الذى يبذله عقله ، والقصيدة . فإذا قال أحد أنصار النظرية التكنية «حسناً - فى هذه الحالة يكون الجهد

الشاعرى هو الوسيلة والقصيدة هى الغاية ، فإننا سنطلب منه أن يبحث لنا عن حداد يستطيع صنع حدوة بوساطة الجهد وحده وبغير كور أو سندان أو قادوم أو ملقط . فلمدم وجود أدوات مناظرة لهذه الأدوات فى حالة القصيدة ، لا تعد القصيدة غاية لها وسائل .

فإذا عكسنا القضية قلنا هل تعد القصيدة وسيلة للتأثير فى ذهن المستمع بطريقة معينة ؟ فلنفترض أن الشاعر قد قرأ أبيات قصيدته لبعض المستمعين وهو يأمل أن يتأثروا بطريقة ما . ولنفترض أن النتيجة كانت مختلفة : فهل يثبت هذا فى ذاته أن القصيدة كانت رديئة ؟ إنه سؤال غير . إذ قد يرد البعض عليه بالإيجاب ، وقد يجيب البعض الآخر عليه بالنفى . غير أنه لو كان ظاهراً أن الشعر صنعة لكانت الإجابة على الفور ، وبغير تردد بالإيجاب ، فمن واجب أنصار النظرية التكنية أن يقوموا بالكثير من التعسف لكى يتمكنوا من إرغام الوقائع على التطابق مع نظريتهم فى هذه النقطة .

من هذا يتبين أن ما تأمل النظرية التكنية فى تحقيقه ليس أمراً جلياً ولتابع كلامنا .

٢ - لا جدال فى وجود تمايز بين التخطيط والتنفيذ فى بعض الأعمال الفنية ، وأعنى تلك التى تعد كذلك من أعمال الصنعة أو المصنوعات . إذ لاشك أن هناك تداخلاً بين هذين الجانبين ؛ كما يمكن أن نتيين من الرجوع إلى مثل البناء أو الإناء . فكلاهما قد

صنع لتحقيق مطلب معين ، وتحقيق نفع ما ، غير أنهما قد يكونان برغم ذلك من الأعمال الفنية ، ولكن افترض أن شاعراً كان ينظم أبياتاً من الشعر أثناء سيره وعلى حين غرة جادت قريحته بأحد الأبيات ، ثم جادت بعد ذلك بغيره . ثم لا يرضى بعد ذلك عنهما ، فيحورهما إلى أن يصبحا في الصورة التي ترضيه . فهاهي الخطّة التي قام بتنفيذها في هذه الحالة ؟ . ربما مرت بخاطر هذا الشاعر فكرة غامضة نسوقه إلى الاعتقاد بأنه إذا قام بالسير قد يتمكن من نظم الشعر . ولكن ماذا نقول عن أوران القصيدة التي بنى نظمها ويحورها ؟ إنه - ولا ريب - ربما أمل في تأليف موشح (سونيت) في موضوع ما قد حدده له أحد ناشري المجلات . غير أن المسألة هنا هي أنه قد لا يحدد له مثل هذا الموضوع ، ومع هذا سيكون شاعراً ، لأنه استطاع نظم الشعر بغير أن يرسم أية خطة محدودة في ذهنه . أو افترض أن نحائلاً لم يقصد عمل تمثال للمادونا (للعذراء) وعيسى الطفل ارتفاعه ثلاث أقدام من حجر الهوتونود Hopton Wood لثقته بأنه سيستطيع إرضاء رئيس الإبرشية الذي سيعطيه حق وضعه في مكان خال بالقرب من أبواب الكنيسة ، بل كان هذا النحات يلعب بالطين بكل بساطة ثم رأى أن الطين قد تحول بين أصابعه إلى شكل رجل يرقص . فهل لا يسمى هذا الشيء عملاً فنياً لأنه قد عمل بغير تخطيط سابق ؟ .

كل هذا معروف للغاية . ولن يوجد ما يدعو إلى التثبيت بقوله ،
لولا اعتماد النظرية التكنية في حججها على نسياننا له . علينا أن نلاحظ
أثناء تفكيرنا فيه أهمية عدم الإسراف في تأكيده . فإن الفن بمعناه الصحيح
لا يتضمن وجود حد بين التخطيط والتنفيذ ، ويلاحظ الآتى : (أ) هذه
الخاصية مجرد حد بين خاصية سلبية ، وليست إيجابية . فعلينا ألا نرفع
من شأن عدم وجود الخطة بحيث نجعلها قوة إيجابية نسميها بالإلهام ، أو
باللاشعور وما أشبه . (ب) هذه الخاصية من الخصائص المسموح بها فى
الفن ، وليست خاصية إلزامية . فإذا قلنا : إن أية أعمال فنية غير
مخططة ، ممكنة ، فلا يعنى هذا أن الأعمال التى اتبعت مخططاً ليست
من الأعمال الفنية . إذ كانت هذه هى المغالطة المنطقية^(١) الكامنة وراء
جانب أو بعض جوانب من الأشياء المختلفة التى دعت بالرومانتيكية .
فقد يكون من الصواب القول بأن الأعمال الفنية التى يمكن إنجازها بغير

(١) إن هذا مثل لما أسميته فى موضع آخر بالمغطة «الهوامش العشوائية» Precarious margins فلوجود تدخل بين الفن والصناعة قد بحث عن ماهية الفن لا فى الخصائص الإيجابية للفن كله ، بل فى خصائص تلك الأعمال الفنية التى لا تعد من أعمال الصناعة . وهكذا لم تعد أعمالاً فنية غير تلك الأمثلة القائمة فى الهوامش ، التى تقع خارج نطاق التدخل بين الفن والصناعة . وهذه الأمثلة تتبع الهوامش العشوائية . إذ أن أى دراسة لاحقة قد تكشف فى أية لحظة عن خصائص الصناعة فى بعض هذه الأمثلة - انظر إلى كتاب مقال فى المنهج الفلسفى An Essay on Philosophical Method (من مؤلفات كولينجود) .

خطة هي الاعمال النافهة وحدها ، وأن أعظم منجزات الفن وأكثرها جدية قد تضمنت جانباً من التخطيط ، وتبعاً لذلك جانباً من الصنعة . إلا أن هذه الحجة لا تعد مبرراً لقيام النظرية التكنية فى الفن .

٣ - إذا لم يكن من المستطاع وضع حد بين الوسيلة والغاية ، أو بين التخطيط والتنفيذ فى الفن الحق . فمن الواضح أنه لا يمكن عكس ترتيب الوسيلة والغاية أو التخطيط والتنفيذ على التعاقب .

٤ - يجئ بعد ذلك الكلام عن الاختلاف بين المادة الخام والمنتج . فهل يوجد هذا الاختلاف فى الفن الحق ؟ . ولو كان الأمر كذلك لقلنا بأن القصيدة قد عملت من خامسة ما . فماهى الخامسة التى صنع منها جونسون قصيدته *Queene and huntresse* أو قصيدة *chaste and faire* ؟ . ولعل هذه الخامسة هى الكلمات . حنا ، فماهى هذه الكلمات ؟ . إن الحداد لا يصنع الحدوة من كل الحديد الموجود ، بل يصنعها من قطعة معينة من الحديد مقطوعة من قضيب معين يحتفظ به فى ركن من دكانه . ولو فعل بن جونسون أى شئ من هذا القبيل لقال : «إنتى أود أن أعمل ترتيباً لطيفاً أفتح به الفصل الخامس - المشهد السادس - من *Cynthias Revels* . وبين يدي اللغة الإنجليزية ، أو أقصى ما أستطيع معرفته منها . سأستخدم كلمة *(thy)* خمس مرات ، وكلمة *(to)* أربع مرات ، وأستخدم كل من الكلمات *(and)* ، *(bright)* ، *(excellently)* ، *(godde)*

ثلاث مرات وهكذا . . . ولكنه لم يفعل أى شىء من هذا القيل . فلم تجل الكلمات التى تضمنتها القصيدة مجتمعة ، على الإطلاق ، بخاطره فى صورة مختلفة عن صورتها فى القصيدة . ولم يتم بتعديلها حتى ظهرت القصيدة كما هى لدينا . إننى لا أنكر أننا إذا صنفنا الكلمات أو الكلمات المتحركة أو الكلمات الساكنة فى أية قصيدة مثل هذه ، فإننا سنكتشف اكتشافات مثيرة للاهتمام ، وهامة - كما اعتقد - خاصة بالطريقة التى اتبعها ذهن بن جونسون عندما نظم القصيدة . . . ولا أمانع فى الاعتراف كذلك بأن النظرية التكنية فى الفن ستؤدى خدمة عظمى ، إذا ساقى الناس إلى اكتشاف مثل هذه الأمور . غير أنها إذا أرادت التعبير عما رغبت القيام به بتسمية هذه الكلمات أو الأصوات بالمادة التى صنعت منها القصيدة ، فإنها تكون قد قالت هراء .

ولكن لعل هناك مادة خاما من نوع آخر . فمثلاً قد تكون هذه المادة الخام فى صورة مشاعر وانفعالات تشعر بها روح الشاعر فى بداية عمله ، وتحولها جهوده إلى قصيدة . فكما قال «هينى» Aus meinem grossen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder (أعمل أغنية صغيرة من أحزاني الكبيرة) ولقد أصاب بغير شك . إذ يمكن وصف ما يقوم به الشاعر بحق بأنه تحويل الانفعالات إلى أشعار . غير أن هذا التحويل جد مختلف عن تحويل الحديد إلى حدوة للفرس . فلو تماثل النوعان ، لأمكن

للحداد أن يصنع الحدوة من رغبته فى دفع الإيجار . والشئ المطلوب أكثر من هذه الرغبة بكثير ، والذى ينبغي توافره له لصنع الحدى منه هو الحديد ، لأنه خامه هذه الحدى . وفى حالة الشاعر لا وجود لمثل هذا الشئ الإضافى .

فى كل عمل فنى شئ يمكن أن يسمى وفقاً لجانب من معنى الكلمة بالشكل . وإذا توخينا الدقة قلنا إنه شئ له طابع الإيقاع أو النمط أو النظام أو التصميم أو القوام . غير أنه لا يتبع ذلك القول بوجود تمايز بين الشكل والمادة . فعند وجود هذا التمايز ، كما هو الحال فى الأشياء المصنوعة ، توجد المادة فى صورة خامه قبل أن يفرض الشكل عليها ، كما أن الشكل يوجد فى صورة مخطط سبق تصويره قبل فرضه على المادة . وبالنظر إلى وجود الاثنين فى الشئ المنتج بعد انتهائه فإننا نستطيع أن ندرك كيف كان باستطاعة المادة أن تقبل شكلاً مختلفاً ، وكيف كان بالإمكان فرض الشكل على مادة مختلفة . ولا تنطبق أية حالة من هذه الأحوال على العمل الفنى . فقبل ظهور القصيدة ، يوجد ولا ريب شئ ما ، كان هناك مثلاً اضطراب فى رح الشاعر . غير أن هذا الاضطراب - كما رأينا - ليس الخامه التى صنعت منها القصيدة ، كما يوجد كذلك - بلا جدال - دافع للكاتبه ، غير أن هذا الدافع ليس شكل القصيدة التى لم تكتب بعد ، وبعد أن تتم كتابة القصيدة ، فإنها لن تتضمن شيئاً يحثنا على القول «هذه مادة قد كان بالإمكان أن تظهر فى شكل مختلف» أو «أن هذا الشكل كان من المستطاع إدراكه فى مادة مختلفة» .

وعندما تكلم الناس عن المادة والشكل ، من حيث صلتهاما بالفن ،
وعندما ذكروا تلك التفرقة المختلطة الغريبة بين شكل ومضمون ، فإنهم
في الواقع قد قاموا بأحد أمرين مختلفين سويًا . فهم إما أنهم قد شبهوا
العمل الفني بالشيء المصنوع ، وشبهوا عمل الفنان بالصانع ، أو
استخدموا هذه المصطلحات بطريقة مجازية مبهمّة وسيلة للإشارة إلى فوارق
توجد بحق في الفن ؛ ولكنها من نوع مختلف . ففى الفن يوجد اختلاف
على الدوام بين ما عبر عنه وبين الشيء بعد التعبير ، أى أن هناك اختلافًا
بين الدافع الأولى للكتابة والتصوير والتأليف الموسيقى ، وبين القصيدة
والصورة والمقطوعة الموسيقية فى صورها النهائية . فهناك فارق بين العنصر
الانفعالى فى تجربة الفنان ، وما يمكن أن يدعى بالعنصر الفكرى . وكل
هذه الأمور جديرة بالبحث ، غير أنها كلها ليست مماثلة لحالة التمايز بين
الشكل والمادة .

وفى النهاية ليس هناك فى الفن شيء مماثل لهيرارشية الصناعات
وقيام كل صنعة بإملاء غاياتها على الصنعة التالية لها ، وتزويدها الأرقى
منها بالوسائل أو الخامات أو الأجزاء . فعندما يكتب الشاعر أبياتاً من
الشعر لكى يلمحنها الموسيقى ، فلا تعد هذه الأبيات وسائل لغاية
الموسيقى ، لأنها مندمجة فى الأغنية التى تعتبر متجاً مكتملاً للموسيقى .
وكما رأينا أن من بين خصائص الوسائل ، أن تطرح جانباً بمجرد قيامها
بمهمتها . كما أن هذه الأبيات ليست خامّة . فالموسيقى لا يحولها إلى

موسيقى . إنه يلحنها ، ولو كان للحن خامة (ولا وجود لمثل هذه الخامة) لما تألفت هذه الخامة من أشعار . وما يحدث هو تعاون الشاعر مع الموسيقى لإنتاج عمل فنى يدين لكل منهما بالفضل . وهذا يصدق حتى إذا لم تتوفر للشاعر نية التعاون .

ولقد استخلص أرسطو من فكرة هيرارشية الصناعات فكرة وجود صنعة أسمى ، تنجّه إليها كل الهيرارشيات بحيث تعمل أنواع الخير المختلفة التى تتمخض عن هذه الصناعات بطريقة أو أخرى فى التمهيد لدور هذه الصنعة الأسمى التى يستطيع تسمية حصيلتها بالخير الأسمى^(١) . ولأول وهلة ربما اعتقدنا وجود صدى لهذه الفكرة فى نظرية فاجنر التى جعل فيها الأوبرا فنا أسمى ، باعتبارها تجمع فى صعيد واحد النواحي الجمالية فى الموسيقى والشعر والدراما ، وفنون الزمان وفنون المكان . غير أنه بغض النظر عن مسألة هل أصاب فاجنر فى اعتبار الأوبرا أسمى الفنون ، فإن هذا الرأى لا يرتكن فى الواقع إلى فكرة هيرارشية الفنون . فالكلمات والإيماءات والموسيقى والمناظر ليست وسائل لتحقيق الأوبرا ، كما أنها ليست خاتمها ، بل هى أجزاء منها ، ومن هنا يستطيع استبعاد هيرارشية الوسائل والخامة ، ولا تبقى غير هيرارشية الأجزاء . ومع هذا فإن هيرارشية الأجزاء غير قائمة . فلقد ظن فاجنر أنه من فطاحل الفنانين لأنه لم يكتب موسيقاه فحسب ، بل كتب أشعاره أيضاً ، وصمم مشاهد

(١) البداية : ١٠٩٤ Nicomachean Ethics 1-610-a .

أوبراء ، وعمل مخرجاً لها . هذه الطريقة مختلفة تماماً عن الطريقة المتبعة فى صنع السيارات ، والتي جاء طابعها الهيرارشى من قيام شركات مختلفة بصنع مختلف الأجزاء ، باعتبار كل منها يختص بعمل من نوع محدد .

٤- التكنية

بمجرد تمننا جدياً فى فكرة الصنعة سيتضح تماماً أن الفن بمعناه الحق لا يمكن أن يكون نوعاً من الصنعة . ويبدو أن أغلب من يكتبون عن الفن حالياً يعتقدون أنه نوع من الصنعة . وهذا هو الخطأ الأساسى الذى ينبغى أن تحاربه أية نظرة استيطيقيّة حديثة . وحتى أولئك الذين لا يؤيدون هذا الخطأ صراحة ، فإنهم يناصرون مذاهب تتضمنه . واحد هذه المذاهب هو مذهب التكنية الفنية .

ويمكن بيان هذا المذهب كما يلى . الفنان يجب أن يحصل على نوع من التخصص فى المهارة يدعى بالتكنية . وهو يحصل على مهارته . كما يحصل الصانع عليها من جهة ، عن طريق خبرته الشخصية ، ومن جهة ثانية نتيجة لمشاركته فى تجارب الآخرين الذين يصبحون تبساً لذلك أساتذته . والمهارة التكنية التى يحصل عليها هكذا لا نجعلها فى ذاتها فناً، لأن التكنى يصنع بينما الفنان يولد . فقد تتج القدرات الفنية الكبرى أعمالاً فنية باهرة حتى إذا كان هناك نقص تكنى ، كما أن أعظم

تكنية مكتملة لن تحمى بأجمل نوع من الأعمال الفنية فى حالة الافتقار إلى هذه القدرات . ومع هذا فإنه لن يتم إبداع أى عمل فنى دون اعتماد على قدر من المهارة التكنية وأشياء أخرى مساوية . فكلما حسنت التكنية ، حسن العمل الفنى . وتحتاج المواهب الفنية الكبرى لكى تبرز فى أصح صورة وأبهاها إلى تكنية ينبغى أن تتميز فى نوعها مثل تميز القدرات الفنية فى نوعها .

كل هذا الكلام ، إذا أحسن فهمه ، صحيح . وكما تنتقد الفكرة العاطفية القائلة بأن الأعمال الفنية يستطيع أن يتتبعها أى إنسان حتى إذا بذل جهداً هيناً فى سبيل تعلم أصولها ، مادام هناك إخلاص وصحة قصد ، وما دامت هذه الأعمال قد أحدثت أثراً عظيماً . وبالنظر إلى أن الكاتب فى مسائل الفن لا يخاطب غالباً الفنانين بل يخاطب هواة الفن ، لذلك يحسن صنعاً إذا ألح - فيما يعرفه كل فنان ، وإن كان أغلب الهواة لا يعرفونه - فى تأكيد ما بذل من ذكاء عظيم ، وجهد هادف ، وضبط للنفس احتياج إلى مشقة ووعى فى سبيل صنع الإنسان الذى استطاع كتابة سطر مماثل لما كتبه بوب أو استطاع أن يختار مثل ميكل انجلو أنسب شظية من الأحجار لتماثيله بمجرد خبطة واحدة فى الحجر . ومن الحقيقى ومن المهم كذلك التنويه بالمهارة التى ظهرت فى هذه الأمثلة (ولندع كلمة مهارة هنا هنيئة بنير استقصاء ويحث) فإنها وإن كانت شرطاً ضرورياً لإنجاز الفن الجيد ، إلا أنها لاتعد وحدها كافية لإنتاج هذا

الفن الجيد . وفى قصيدة بن جونسون ظهر قدر كبير من مثل هذه المهارة وربما قام ناقد بإظهار براعته ومهارته بتحليل ما تحتوى القصيدة - وه عمل لا يخلو من فائدة - من أنماط محكمة مبتكرة فى الأوزان والقافية وأنغام متوافقة ومتناغمة ، غير أن ما جعل بن جونسون شاعراً وشاعر عظيماً ، ليس مهارته فى إنشاء مثل هذه الأنماط ، بل رؤياه التخيلية لآله الشعر أو شياطينها . وكان التعبير عنها جديراً باستخدام مهارته ، كما أد دراسة الأنماط التى أنشأها يستحق منا كل تقدير فى سبيل متعنا . ولقد قامت مس أدث سيتويل - وتميزها شاعرة وناقدة ليس بحاجة إلى إشادة . كما أن تحليلها لموسيقى الشعر يتصف بالمعيتة مثل أشعارها - بتحليل الأنماط التى أنشأها مستر ت. س . إليوت باتباع هذه الطريقة كما أنه كتبت بحماسة عن المهارة التى تمثلها . إلا أنها عندما حالت بطريقة قاطعة المقارنة بين عظمتة وضآلة شأن شعراء معينين قد يوصفون أحياناً على سبيل السخرية بأنهم مساوون له ، كفت عن الثناء على تكتيته وكتبت : «لدينا هنا رجل قد تحدث مع ملائكة شرسين ، وملانكا يميزون بصفائهم ووداعتهم ، كما «أنه قد سار وسط الموتى فى أسفل سافلين»^(١) هذه التجربة - كما أرادت أن تفهمنا - هى جوهر شعره فهى التى تساعد على «تضخيم تجربتنا ، بتطعيمها بتجربته» (وهى جملة مفضلة عندها ، وساعدت عند استخدامها على الدوام على تنوير قرائها).

(١) ص ٢٥١ من الفصل الخامس فى كتاب مظاهر الشعر الحديث .

وهى التى تؤكد لنا أنه شاعر حق . ومهما بدا من ضرورة فى وجوب توفر مهارة فنية عند الشاعر ، فإنه لن يعد شاعراً إلا إذا لم تعتبر هذه المهارة مساوية لفنه ، بل مساوية لشيء يستخدم فى خدمة الفن .

هذا الكلام ليس نفس نظرية اليونانيين والرومانين فى صناعة الشعر ، بل هو صيغة معدلة منقحة لها ، وبعد الاستقصاء سنرى أنها برغم ابتعادها عن نظرية صناعة الشعر القديمة لتجنب أخطائها ، لم تبعد كثيراً عنها .

وعند القول بأن لدى الشاعر مهارة تقنية ، فمعنى هذا أن لديه شيئاً مماثلاً فى طبيعته لما يدعى بنفس الاسم فى حالة التكني بمعناه الحق ، أو الصانع . إذ يتضمن هذا القول بأن الصلة بين هذه المهارة المزعومة فى حالة الشاعر وبين إنتاجه الشعر مماثلة للصلة بين مهارة النجار وإنتاج المنضدة . فإذا لم تكن ذلك تكون الكلمات قد استخدمت بطريقة غامضة بعض الشيء . إما بطريقة خفية فيها يعتمد مستخدمو الكلمة إخفاء المعنى بقصد عن قرائهم ، أو - وهذا أكثر احتمالاً - بطريقة قد تظل خفية حتى لهم . نحن سنفرض أن الناس الذين يستخدمون هذه اللغة ينظرون إليها نظرة جدية ، وأنهم تواقون لمعرفة ما تتضمنه .

ومهارة الصانع تعنى معرفته للوسيلة الضرورية لتحقيق غاية معلومة ، كما تعنى براعته فى الإلمام بهذه الوسيلة ، فالنجار الذى يصنع منضدة يظهر براعة عندما يعرف المواد والأدوات التى يحتاج إليها لصنع المنضدة ،

وعندما يكون قادراً على استخدام هذه الأدوات والمواد بطريقة تساعده على دقة إنتاجها كما طلبت منه .

والنظرية التكنية فى الشعر تتضمن القول أولاً - بأن لدى الشاعر تجارب معينة فى حاجة إلى تعبير ثم إدراكه إمكان ظهور قصيدة يعبر فيها عن هذه التجارب . وبعد ذلك يتطلب تحقيق القصيدة بوصفها غاية لم تتم بعد ، ممارسة بعض قدرات معينة أو صور من صور المهارة . هذه المهارات هى التى تمثل تكنية الشاعر . وفى هذا الكلام جانب من الحقيقة . فبحق يبدأ عمل القصيدة عندما تتوافر للشاعر تجربة فى حاجة إلى التعبير فى شكل قصيدة . غير أن اعتبار هذه القصيدة غير المكتوبة غاية ، وتكنية الشاعر وسيلة لتحقيقها ، باطلاً . لأنه يعنى القول بأن الشاعر قبل أن يشرع فى كتابة القصيدة يعرف - كما أن باستطاعته أن يحدد - مواصفاتها بنفس الطريقة التى يتبعها النجار عند معرفته مواصفات المنضدة التى يتوى صنعها . هذا الكلام يصدق على الدوام على الصانع . ولهذا السبب فإنه يصدق على الفنان فى الحالات التى يكون فيها العمل الفنى عمل صنعة كذلك . إلا أنه ليس صحيحاً بالمرّة عن الفنان فى الحالات التى لا يكون فيها العمل الفنى عملاً من أعمال الصنعة ، مثلما يحدث فى حالة ارتجال الشاعر أشعاره ، أو عندما يلهو المثال بالصلصال ، وهكذا دواليك . ففى هذه الحالات (التي تعد أمثلة فنية برغم احتمال كونها أمثلة للفن فى مستوى متواضع نسبياً) ليس لدى الفنان أية فكرة من

التجربة التى تتطلب تعبيراً ، إلا بعد انتهائه من التعبير عنها . إذ أن ما يود قوله لا يتمثل أمامه غاية تبتكر الوسائل لتحقيقها . فلا تبيين هذه الغاية إلا بعد أن تشكل القصيدة فى ذهنه أو يتشكل الطين بين أصابعه .

وتظهر آثار لهذه الحالة حتى فى أكثر الأعمال الفنية تعقيداً واعتماداً على التأمل والتخطيط . وهذه مشكلة ينبغى أن نعود إليها فى فصل آخر (مشكلة التوفيق بين التلقائية اللاتأملية فى الفن فى أبسط صورها ، وبين الأعمال الفنية ذات المضمون الفكرى الضخم الذى تتضمنه أعمال فنية عظيمة مثل أجاممنون والكوميديا الإلهية) . وفيما يتعلق بالحاضر ستناول مشكلة أيسر ، لأن ما نواجهه هو نظرية تدعى أنها نظرية للفن بوجه عام ولإثبات بطلانها لن يلزمنا إلا بيان وجود أمثلة فنية لا تنطبق عليها .

وعندما توصف بالتكنية ، القدرة التى ينشئ بواسطتها الفنان شيئاً من الكلمات أو الأنغام أو لمسات الفرشاة ، تكون هذه النظرية قد أساءت إلى هذه القدرة بأن جعلتها تتشابه مع المهارة التى يستخدمها الصانع فى تحقيق غاية سبق تصورها اعتماداً على إنشاء وسائل مناسبة . والصيغ شئ حقيقى لا ريب فيه . والقدرة التى يعتمد عليها الفنان فى إنشاء هذه الصيغ أمر جدير بغير جدال بعنايتنا . إلا أننا إذا صممنا على النظر إلى هذه القدرة ، وكأنها ثمرة واعية لوسيلة ترمى إلى تحقيق مقصد واع - أو كأنها تكنية لن نكون قد قمنا بغير الإساءة إلى الدراسة مقدماً .

٥ - الفن منها سيكولوجيا

ربما كان التصور الحديث للتكنية الفنية ، كما تبين فى كتابات النقاد - أو كما هو متضمن فيها - غير ناجح . إلا أنه محاولة جادة للتغلب على نقط ضعف نظرية صنعة الشعر القديمة لاعترافه بأن العمل الفنى بمعنى الكلمة ليس شيئاً مصنوعاً ، إذ يتضمن إبداعه عناصر لا يمكن إدراجها تحت معنى الصنعة . وإن كان هذا التصور الحديث قد أقر مع هذا بوجود جانب من الحقيقة فى هذه النظرية ، إذ من بين العناصر المتضمنة فى إبداع العمل الفنى ، يوجد عنصر يمكن أن يوصف بذلك ، وهو تكنية الفنان . ولقد رأينا أن مثل هذا الكلام لن يجدى . على أننا لن ننسى أن أولئك الذين قدموا هذا الرأى قد كانوا من أصحاب التجارب الفنية .

ولن استطاع قول مثل هذا الرأى عن محاولة أخرى لرد اعتبار النظرية التكنية فى الفن ، وأعنى المحاولة التى تقوم بها مدرسة كبيرة من السيكلوجيين المحدثين ، ومن النقاد الذين يتبعونهم فى آرائهم . وفى هذه المحاولة ، يتصور العمل الفنى برمته شيئاً مصنوعاً مصمماً (وذلك إذا توفر قدر كبير من المهارة يبرر استخدام الكلمة) وسيلة لتحقيق غاية وراءه . وهذه النهاية هى إحداث أثر نفسى ما لدى المتذوقين . ولكى يستطيع الفنان التأثير فى جمهوره بطريقة معينة فإنه يخاطبهم بطريقة معينة ، وذلك بأن يقدم لهم عملاً فنياً معيناً . ويتحقق أثر واحد على الأقل اعتماداً على تمكنه فى الفن ، إذ يتأثر هذا الجمهور بالعمل الفنى مثلما

أراد. وربما تحقق شرط آخر . فقد يكون الأثر العقلى الذى استثاره فيهم - من ناحية أو أخرى - أثراً عقلياً فيما يخص حياتهم ، ومن ثم فإنه لن يؤدي إلى إثارة إعجابهم فحسب ، بل وإلى إقرارهم بفضله كذلك .

وأول ما يلاحظ على نظرية الفن هذه القائمة على فكرة (المنه ورد الفعل) هو أنها ليست شيئاً مستحدثاً . إنها نظرية الكتاب العاشر فى جمهورية أفلاطون ، وكتاب الشعر (البوينيقا) لأرسطو وكتاب فن الشعر Ars Poetica لهوراس . فلقد اتبع السيكلوجيون الذين استفادوا منها - عرفوا أم لم يعرفوا - مذهب صنعة الشعر دون أى تشكك فيه بعد النقد الهدام الذى لاقاه على يد الاستطيقين فى القرون القليلة الماضية .

ولا يرجع هذا إلى اعتماد نظرتهم على دراسة أفلاطون وأرسطو مع إغفالهم للمؤلفين الأكثر حداثة . بل يرجع إلى أنهم مثل العلماء المتكئين الذين يعتمدون على الاستقراء - قد عنوا بالوقائع ، وإن كانت عنايتهم قد انصبّت على الوقائع الخاطئة (وهذه كارثة لن تستطيع الوسائل الاستقرائية ، حمايتهم منها) . فنظريتهم فى الفن قد اعتمدت على دراسته كما هو مفهوم بمعناه الباطل .

وهناك حالات متعددة يدعى البعض فيها صفة الفنان ، ويشرع متعمداً فى إحداث إثارات نفسية معينة لدى جمهوره . فالمهرج الذى يلقى بنفسه على الأرض لإثارة الضحك يملك عدداً من الوسائل المجربة بنجاح التى تساعد على تحقيق هذه الإثارة . والأمير بالمثل فى حالة أدب

(الفراش) أو أدب الإثارة ، وفى حالة الخطباء السياسيين والوعاظ الدينيين أصحاب الغايات المحددة التى يتبعون وسائل محددة لتحقيقها ، وهكذا . وربما أمكننا إجراء تصنيف تقرييى لهذه الغايات^(١) . فاولاً - قد تكون غاية الفنان هى إثارة نوع معين من الانفعالات . والانفعالات قد تكون غالباً من أى نوع . ومن الفوارق الأكثر أهمية ، التفرقة بين إثارة الانفعالات لذاتها ، باعتبارها من التجارب المستحبة ، أو إثارتها باعتبارها ذات قيمة فى الحياة العملية . ويتبع المهرجون وكتاب الإثارة أول هذين القسمين ، كما يتبع الخطباء السياسيون والدينيون الفريق الآخر . ثانياً - قد تكون الغاية هى استحثاث أفعال فكرية معينة . وهذه قد تكون كذلك من أنواع مختلفة للغاية . إلا أن هذه الاستثارة قد تحدث بفعل أحد دافعين . فلما أن يكون السبب هو اعتبار الموضوعات التى تدور حولها جديرة بالفهم ، أو اعتبار الأفعال ذاتها جديرة بالاتباع ، حتى وإن لم تؤد إلى شيء له أهمية فى سبيل المعرفة . ثالثاً - قد تكون الغاية هى استحثاث نوع معين من الفعل . وفى هذه الحالة كذلك يوجد دافعان : فاما لأن الفعل يتصور شيئاً نافعاً ، أو لأنه يتصور شيئاً صواباً .

(١) السبب الذى دعانى إلى تسميتها تصنيفات تقريية هو أنك فى الواقع لن تستطيع (إشارة الأفعال الفكرية) أو (استحثاث أنواع معينة من الفعل فى الإنسان) . وكل قائل بأنك قادر لم يفكر فى الشروط التى ينبغى توفرها لإحداث هذه الاستثارة . ومن أهم هذه الشروط أن تكون تلقائية بصفة مطلقة . وعلى هذا فإنها لن تكون استجابات لمنهات .

لدينا إذن ستة أنواع تسمى فناً بنوع الخطأ . ولقد اعتبرت كذلك لأنها أنواع من الصنعة فيها يستطيع مزاول هذه الأنواع - باستخدام مهارته - إحداث رد فعل سيكولوجى مرغوب فى جمهوره . من ثم تتبع هذه الأنواع التصور المهجور - إن لم يكن قد توارى بعد واختفى - لصنعة الشعر وصنعة التصوير وما أشبه ، هى تصورات باطلة ، لأن التفرقة بين الوسيلة والغاية التى ترتكن إليها كلها لا تتبع الفن بمعناه الحق .

فلنسم إذن هذه الأنواع الستة بأسمائها الصحيحة . فإذا أثير أى انفعال لذاته باعتباره تجربة ممتعة ، فإن صنعة إثارته تسمى ترفيها ، وإذا كان القصد من هذه الإثارة هو قيمته العملية ، سعى هذا النوع بالسحر (وسوف يشرح معنى هذه الكلمة فى الفصل الرابع) . فإذا أثيرت ملكات الفكر لمجرد استحثائها على العمل ، سعى الفعل الذى يرمى إلى إثارتها باللفز . أما إذا قصد به معرفة شئ أو آخر فإنه يدعى تعليماً . وإذا استثير أى فعل عملى بقصد النفع كان الفعل الذى أدى إلى الإثارة إعلاناً أو (بروباجندا) باستخدام المعنى الحديث السائد وليس المعنى القديم . فإذا ذكيت هذه الإثارة باعتبارها حقاً اسميها ترغيباً أو نصحاً .

هذه الأنواع الستة - كل منها على حدة أو بعد الجمع بينها - تشمل على المهام التى يقوم بها كل ما اغتصب اسم الفن فى العالم الحديث بنوع الخطأ . وليس بينها وبين الفن الحق أية صلة . ولا يرجع هذا (مثلما قال أوسكار وايلد ببراعته الفذة التى تعتمد على الإخفاق فى بلوغ الحقائق ثم

المباهاة بادعاء إصابتها بعد ذلك) إلى أن «الفن كله بغير نفع» لأن الأمر ليس كذلك . فالعمل الفنى قد يكون مالياً ويؤدى إلى التعلم ، ويحتوى على الغار ، ويساعد على الترغيب وما إلى ذلك ، ولا يحول هذا دون اتصافه بأنه فن . وما من شك فى أنه إذا اتصف بمثل هذه الخصائص سيكون مفيداً بحق . وقد يرجع السبب فى هذا - ولعل أوسكار وايلد قد أراد قول ذلك - إلى أن ما يجعله فناً شيء ، وما يجعله مفيداً شيء آخر . فتقرير نوع رد الفعل السيكلوجى الذى يحدثه ما يدعى بالعمل الفنى (على سبيل المثال إذا تساءلت كيف تؤثر فىك قصيدة معينة) غير مرتبط بالمرة بتقرير هل هو عمل فنى أولا . كما أنه غير مرتبط كذلك بمسألة نوع رد الفعل السيكلوجى الذى قصد إحداثه .

من هذا يتضح أن تصنيف ردود الفعل التى تحدثها قصائد الشعر أو اللوحات أو الموسيقى وغيرها ، ليس تصنيفاً خاصاً بأنواع الفن ، بل هو خاص بأنواع الفن الزائفة . على أن كلمة «الفن الزائفة» تعنى شيئاً ليس بفن ، وإن كان يوصف خطأ بأنه فن . ولن يحدث خطأ فى وصف شيء ليس بفن بأنه فن إلا إذا وجد أساس ما للخطأ ، كأن يكون الشيء الذى فهم على سبيل الخطأ بأنه فن قريب من الفن إلى درجة تسهل حدوث الخطأ . فكيف ينبغى أن تكون مثل هذه القرابة ؟ . لقد سبق أن رأينا فى الفصل السابق أنه قد يحدث جمع بين الفن والدين مثلاً ، ويكون هذا الجمع من نوع يؤدى إلى تبعية الباعث الفنى - برغم وجوده بحق -

للباعث الدينى . وإذا أسميت حصيلة مثل هذا الجمع بيساطة فنأ ولا شىء غير ذلك ، لدعنا هذا إلى الإجابة الآتية : إنه ليس بفن ، إنه دين . فقوام الدعوى فى هذه الحالة هو أن ماهر دين فحسب قد اعتبر فنأ بنوع الخطأ إلا أن مثل هذا الخطأ لا يحدث إطلاقاً فى الواقع . وما يحدث هو وصف مزاج من الفن والدين على سبيل المجاز بالفن ، ثم تنسب الخصائص التى يتصف بها باعتباره ديناً وليس باعتباره فنأ إليه بنوع الخطأ ، بافتراض أنها من خصائصه فنأ .

ومن هنا يمكن القول بأن هذه الأنواع المختلفة من الفن الزائف هى فى الواقع أنواع مختلفة من الاستخدامات التى قد يستخدم فيها الفن . أريد تحقيق أى مقصد من هذه المقاصد لوجب وجود الفن أولاً ، ثم بعد ذلك خضوعه لأية غاية نفعية ، فبغير توفر قدرة للإنسان على الكتابة لن يقدر على الكتابة للدعاية . وبغير وجود قدرة على الرسم ، لن يستطيع أن يكون رسام صور هزلية أو صور إعلانات . هذه الأفعال قد مرت فى كل حالة من الحالات عند تقدمها فى عملية من مرحلتين : فأولاً هناك كتابة - أو رسم أو أى شىء آخر - قد تمت ممارستها باعتبارها فنأ لذاتها ، وتبعاً لغايتها ، كما أنها قد تمت وفقاً لطبيعتها الحقة ، بغير مبالاة بهذه النواحي الأخرى . ثم توقف هذا الفن المستقل المكتفى بذاته ، بعد أن هيئت الأرض لظهوره أو أصبح to the Plough - كما يمكن القول - ثم أرغم على ترك طبيعته الحقة ، وخضع لغاية أخرى غير غايته . وهنا

تكمُن المأساة الغريبة لموقف الفنان في العالم الحديث ، فهو قد ورث تراثاً تعلم منه ما ينبغي أن يكون عليه الفن ، أو على الأقل ما ينبغي ألا يكون عليه . ولقد سمع نداءه وكرس نفسه لخدمته . ثم بعد ذلك ، وعندما يجيئ وقت مطالبته المجتمع بتقديم العون له ، لكي يكرس نفسه لغاية ليست مع كل هذا غايته الذاتية بل هي غاية من بين غايات الحضارة الحديثة ، فإنه يكشف أن حياته مرهونة بنبذ اعتقاداته وباستخدامه الفن الذي اكتسبه ، في صورة تتعارض مع طبيعته الحقّة كأن يعمل في الصحافة أو مصمم إعلانات ... إلى غير ذلك . وهذا انحطاط قد يفوق في فظاعته الدعارة أو الاتجار في الجسد .

وحتى في مثل هذه الحالة المنافية للطبيعة ، فإن الفنون لن تكون إطلاقاً مجرد وسائل لغايات تفرض عليها . فالوسائل - بمعناها الصحيح - تتبكر من أجل الغايات المراد تحقيقها . ولكن في هذه الحالة ينبغي أن يوجد الأدب أو الرسم وغير ذلك أولاً ، قبل القيام بتوجيهه إلى المقاصد المطلوبة . ومن ثم فمن الأخطاء الأساسية القاضية أن يتصور الفن ذاته وسيلة لأية غاية من هذه الغايات حتى إذا اضطر للخضوع لخدمته . وهو خطأ كثيراً ما جذبه النزعات الحديثة في علم النفس ، كما يقوم بتعليمه في الوقت الحالي - بطريقة ذات تأثير - أناس ذوو سلطة أكاديمية . ومع كل هذا فإن هذا الاتجاه لا يزيد عن كونه صورة جديدة للمغالطة القديمة القائلة بأن الفنون أنواع من الصنعة ؛ وذلك بعد أن تخفت في رى مستعار هو العلم الحديث .

فإذا كان هذا الاتجاه قد خدع حتى أنصاره ، فإن هذا لا يرجع إلا لأنه قد تردى من مارق لآخر . وتسمع نظرية هؤلاء برأين بديلين : فإما اعتبار ماهية الفن هى إثارة ردود فعل معينة فى جمهرة متذوقيههم . أو أن هذه الإثارة نتيجة منبعثة من ماهيته فى ظروف معينة . ولنتنظر إلى الرأى الاول . فإذا كان الفن قد اتصف بذلك لمجرد إثارته ردود فعل معينة فإن الفنان وفقاً لهذا المعنى مجرد مورد عقاقر أو مخدرات ضارة أو نافعة . ولن يكون ما أسميناه أعمالاً فنية شيئاً أكثر من جانب من محتويات الفارماكوبيا^(١) . فإذا تساءلنا عن الأساس الذى ترتكن إليه التفرقة بين هذا الجانب من الفارماكوبيا والجوانب الأخرى ، لما صادفنا أية إجابة .

وهذه ليست بنظرية للفن . وهى ليست استنطيقاً بل هى شىء متعارض مع الاستنطيقا . ولو أنها عرضت باعتبارها بياناً صحيحاً عن تجارب أصحابها لوجب علينا أن نتقبلها وفقاً لهذا الأساس على شريطة أن ندرك افتقار أصحاب هذه التجارب إلى أية تجربة استنطيقية ، أو افتقارهم على الأقل إلى أية تجربة قوية بالدرجة الكافية التى تساعد على ترك أثر عميق فى أنفسهم يمكنهم من اكتشافها عندما يتأملون باطنهم للتعرف على

(١) انظر كتاب (جيمس) D. G. James مذهب الشك والشعر & Scepticism

Poetry ١٩٣٧ .

ملاحظ هذه التجربة الاساسية^(١) . ومن المستطاع بالطبع أن تشاهد الصور وأن تسمع الموسيقى وأن تقرأ شعراً دون أن تحصل على أية تجربة استيطيقية من هذه الأشياء . وقد يستشهد عند عرض هذه النظرية السيكلوجية فى الفن بالإطناب فى الكلام عن أعمال فنية معينة . غير أنه لو كان مثل هذا الكلام مرتبطاً حقاً بالنظرية لما كان من الواجب وصفه بأنه نقد فنى أو نظرية استيطيقية . تماماً كما لا توصف بهذه الصفة الانتقادات التى تظهر فى مجلة The Tailor & Cutter فى نقد الطرق التى اتبعها رسامو الشخصيات الأكاديميون فى رسم السترات ، والسراول . ولو حاولت هذه النظرية أن تنمى نفسها باعتبارها طريقة فى النقد الفنى ، فإن اعتمادها سيكون مقصوراً (إلا إذا تناسست أسسها) على معايير غير استيطيقية ، كما يحدث عندما تحاول تقدير المزايا الموضوعية لأية قصيدة معلومة ، فتذكر قائمة بردود الفعل التى تحدث لدى أشخاص أخفى عنهم اسم الشاعر ، بغض النظر عن براعة هؤلاء الأشخاص أو خبرتهم بالمهمة الشاقة الخاصة بنقد الشعر ، أو قد تلجأ إلى ذكر عدد الانفعالات مفصلة التى تأثر بها مستمع واحد ، وأمكن لعالم النفس أن يحصرها بعد أن رآها تتميز بقيمتها .

(١) يعد دكتور ريتشاردس I. A. Richards فى الوقت الحالى أبرز دعاة النظرة التى أمّاها . ولن أستطع القول بعدم توفر تجربة استيطيقية لديه . غير أنه لا يناقشها فى كتاباته ، بل يكشف عنها بين والفنية والأخرى ، فتبدو وكأنها أشياء عرضية قد تسرت وسط كتاباته .

وتستخفى هذه المعضلة عن عدم المساس بالفن فى هذا التحليل .
والحل الآخر الممكن اللجوء إليه هو ألا ينظر إلى الإشارة التى تحدثها ردود
فعل معينة على أنها ماهية الفن ، بل ينظر إليها باعتبارها نتيجة منبعثة
فى ظروف معينة من طبيعة هذه الماهية . فى هذه الحالة يبقى الفن بعد
التحليل وما يترتب على ذلك هو الابتعاد عن مهمته وتناول أشياء بعيدة
الصلة عنه ، مثلما يكون تقرير أى صيدلى عن تأثير أى عقار لم يحل
بعد ، بعيد الصلة عن مسألة تكوينه الكيميائى . نحن إذا سلمنا بأن
الأعمال الفنية فى ظروف معينة تثير ردود فعل فى متذوقيهـا - وهى
حقيقة - وإذا سلمنا بأنها تحدث ذلك لا بسبب عوامل أخرى غير طبيعتها
باعتبارها أعمالاً فنية ، بل بسبب هذه الطبيعة ذاتها ، وهو خطأ . فمع
كل هذا لن يترتب إلقاء أى ضوء على هذه الطبيعة من جراء دراسة ردود
الفعل هذه .

والواقع أن الدراسات النفسية لم تصنع شيئاً لتفسير طبيعة الفن ،
برغم كل ما أدته لتفسير طبيعة جوانب أخرى فى التجربة الإنسانية ، قد
ترتبط بالفن أو يخلط بينها وبينه من آن لآخر . وما أسهم به علم
النفس للاستاطيقا الزائفة كثير ، أما ما أسهم به للاستاطيقا الحقة
فهو لاشئ .

٦ - الفن الرفيع والجمال

يترتب على نبذ النظرية التكنية فى الفن نبذ مصطلح معين وصف فيه الفن الحق «بالفن الرفيع» . هذا المصطلح يعنى القول بأن الفن جنس ينقسم إلى نوعين : «الفنون النافعة» و «الفنون الرفيعة» . والفنون النافعة هى الصنائع مثل التعدين والنسيج والحزف وماشابه ذلك . وبعبارة أخرى «الفنون (الصنائع) المختصة بصنع ما هو نافع» . وهذا الكلام يتضمن القول بأن جنس الفن قد أدرك بوصفه صنعة وأن عبارة «الفن الرفيع» تعنى : «الصنائع التى تختص بصنع الأشياء الرفيعة أو الجميلة» معنى هذا أنه قصد باستخدام المصطلح المشار إليه إلزام أى إنسان باتباع النظرية التكنية فى الفن .

ومن حسن الحظ أن المصطلح «فن رفيع» - مع استثناء بعض كتابات قليلة عنيفة - لم يعد شائعاً . غير أنه من غير الواضح هل يرجع هذا إلى إجماع على رفض الأفكار التى يعبر عنها ، أو أن اختصار المصطلح إلى كلمة «فن» قد وجد ملائماً . وعلى أية حال يبدو أن بعض هذه الأفكار لم تختف بعد ، ولهذا قد يكون من المستصوب تأملها هنا .

١ - إن العبارة تتضمن القول بأن الفن والصناعة - مع استخدام المصطلحات الجديدة الشائعة المساوية للمصطلحات القديمة «فنون رفيعة» ، و «فنون نافعة» - هما نوعان فى جنس واحد باعتبار

التوعين يتجان أساساً أشياء مصنوعة مع اختلافهما فى الخصائص التى يعنى اتصاف هذه الأشياء بها . وهذا خطأ ينبغى أن يحى من أذهاننا بكل عناية مستطاعة . وعند القيام بذلك من الواجب أن نتحرر من الفكرة القائلة بأن مهمة الفنان هى إنتاج نوع خاص من الأشياء المصنوعة المسماة بالأعمال الفنية "Works of art" أو "Objets d'arts" والتى هى عبارة عن أجسام يمكن إدراكها حياً (مثل الخيش الملون ، والأحجار المنحوتة ، وغير ذلك) . فهذه الفكرة لا تعنى غير النظرية التكنية ذاتها بحذايرها . وسوف نبحت فيما بعد بشئ من التفصيل فيما يتجه الفنان بصفة جوهرية وفقاً لطبيعته وسرى أنه يقوم بشيئين . (أولاً) يقوم بشئ «باطنى» أو «عقلى» ، أو بشئ - كما نقول - موجود فى رأسه ، وفيها وحدها . هذا الشئ ينتمى إلى نوع الأشياء التى اعتدنا وصفها بأنها تجربة . (ثانياً) يقوم بعمل جسم أو شئ يمكن إدراكه حياً (صورة أو تمثال ... الخ) ، وتحديد صلة هذا الشئ بالشئ العقلى على وجه الدقة فى حاجة إلى زيادة تحديد . ومن بين هذين الشيئين ، من الواضح أن الشئ الأول ليس بالشئ الذى يمكن تسميته بالعمل الفنى ، إن قصد به شئ تم عمله مثلما يعمل النسيج قماشاً . غير أنه بالنظر إلى أن الفنان من ناحية يتج هذا الشئ فى البداية ، لهذا السبب فإننى سأبين أن من واجبنا أن نسميه «بالعمل الفنى الحق» . والشئ الثانى - هو الجسم الذى يمكن إدراكه حياً ، وسأبين أنه

مجرد شيء طارئ بالنسبة للشيء الأول . إذ أن عمله ليس هو الذى دعا إلا اعتبار الإنسان فناً ، لأنه مجرد عمل ثانوى عرضى بالنسبة للفعل الأول . ومن ثم فإذا اعتبر هذا الشيء عملاً فنياً فإن هذا لا يرجع إلى أن من حقه أن يكون كذلك ، بل بسبب الصلة التى تربطه «بالشيء العقلى» أو التجربة التى تحدث عنها الآن . فليس هناك شيء ما يصح وصفه بأنه عمل فنى *Objet d'art* فى ذاته ، إذا وصفنا أى جسم أو مدرك حسى بهذا الاسم أو بما يرادفه فإننا نفعل ذلك بسبب الصلة التى تربطه ، بالتجربة الاستيطيقية التى تعد «العمل الفنى الحق» .

٢ - وتضمن عبارة «فن رفيع» بعد ذلك القول بأن العمل الفنى من ناحية كونه جسماً أو مدركاً حسياً ، له خاصية تميزه عن منتجات الفن النافع ، هذه الخاصية هى الجمال . وكلمة جمال من التصورات التى تعرضت لشدة المسخ بفعل قرون عديدة من التأمل فى نظرية الاستيطيقا ، وعلينا إصلاح هذا الخطأ . والكلمة لا تنتمى إلى اللغة الإنجليزية ذاتها ، بل هى تنتمى إلى كلمات دارجة شاعت فى الحضارة الأوروبية (*Le beau, bellum; il bello*) وآخر هذه الكلمات قد استخدمت مرادفة للكلمة اليونانية *τόκαλον* . وإذا رجعنا إلى اللغة اليونانية سنرى أنه لا وجود إطلاقاً لأية صلة بين الجمال والفن . ولقد قال أفلاطون الكثير عن الجمال . وفى هذه الأقوال لم

يفعل أكثر من تنسيق ما نراه متضمناً في استخدام اليونانيين عادة للكلمة . فعنده جمال الشيء هو ما يرغمنا على الإعجاب به وارتقابه ، أى أن τόκαλόν هو الموضوع الحق للـ ερως (الحب) . وهكذا فإن نظرية الجمال عند أفلاطون لا ترتبط بنظرية الشعر أو أى فن آخر ، بل هى مرتبطة أولاً بنظرية الحب الجنى ، وثانياً بنظرية الاخلاق (فهى تمثل غاية عملنا عندما يبلغ العمل ذروة قوته) . ويقول أرسطو بالمثل عن الفعل النبيل بأنه «عمل من أجل الجمال» τόνκαλονεκα وثالثاً هى مرتبطة بنظرية المعرفة ، وتدل على ما يجذبنا إلى طريق الفلسفة والبحث عن الحقيقة . فتسمية الشيء بالجميل فى اليونانية ، سواء فى اللغة اليونانية العادية أو اللغة الفلسفية يعنى وصفه بأنه مشير للإعجاب أو ممتاز أو مرغوب . وقد توصف القصيدة أو اللوحة - بلا جدال - بهذه الصفة غير أن تمتعها بهذا الحق مماثل لتمتع الحذاء أو أى شىء بسيط مصنوع به . فمثلاً قد دأب هوميروس ، اتباعاً لهذه القاعدة على وصف (صندل) هوميروس ، بالجمال . لا لأنه تصوره شيئاً بديع التصميم أو الزخرفة ، بل لأنه رآه صندلاً لطيفاً يساعده على الطيران ، كما يساعده على السير .

وفى العصور الحديثة ، ظهرت محاولة حاسمة من ناحية الباحثين ، الاستايطيين للاقتصار على استخدام الكلمة فى تحديد الخاصية الموجودة فى

الاشياء التى تدفعنا عند تأملها ، إلى الاستمتاع بالتجربة الاستاطيقية التى نتعرف إليها فيها . غير أنه لا وجود لمثل هذه الخاصية . والكلمة - وهى كلمة جديرة بكل تقدير فى الاستخدام العادى - لا تعنى ما يود الباحثون الاستاطيقون أن تعنيه ، بل هى تعنى شيئاً مختلفاً تماماً كثير الشبه بما تعنيه τόκαλον فى اليونانية . وسوف أعكس وضع هذه النقاط عند تناولها .

(أ) الكلمتان جمال ، وجميل ، كما تستخدمان بالفعل لا تتضمنان أى مفهوم استاطيقى . فنحن نقول لوحة جميلة أو تمثال جميل . غير أن هذا لا يعنى غير لوحة مثيرة للإعجاب أو لوحة ممتازة ، وما من شك فى أن عبارة «تمثال جميل» فى جملتها تدل على مفهوم الامتياز الاستاطيقى . إلا أن ما يدل على الجانب الاستاطيقى فى هذا المفهوم ليس كلمة «جميل» ، بل هو كلمة «تمثال» . فكلمة جميل المستخدمة فى هذه الحالة لا تختلف عن استخدامها فى عبارات أخرى مثل «برهان جميل» فى الرياضة أو «خبطة جميلة» فى البلياردو . هذه العبارات لا تعبر عن نظرة استاطيقية عند الشخص الذى يستخدمها منسوبة إلى الخبطة أو البرهان . إنها تعبر عن اتجاه إعجاب بشيء قد أحسن أداؤه بغض النظر عن اتصاف هذا الفعل بأنه استاطيقى أو فكرى أو جسمانى .

ونحن نصف الأشياء بأنها جميلة - ومثل هذا الوصف ليس أقل

شيوعاً ولا أقل دقة - عندما يعتمد امتيازها على افتتان حواسنا بها فحسب كوصفنا شريحة من لحم الضأن بأنها جميلة أو قولنا إن النبيذ جميل . أو عندما يرجع امتيازها إلى كونها وسيلة أحسن إعدادها وأحسن صنعها لتحقيق غاية كساعة جميلة أو تلسكوب جميل . ونحن عندما نصف الأشياء الطبيعية بأنها جميلة فقد يرجع ذلك إلى إشارتها إلى التجارب الاستاطيقية التى نستمتع بها أحياناً وتكون مرتبطة بها . إذ أننا نستمتع بمثل هذه التجارب فى حالة ارتباطها بأشياء طبيعية كما نستمتع بها كذلك مرتبطة بأعمال فنية *Objet d'art* . واعتقد أن استمتاعنا بهما فى الحالين متشابه . غير أنه لا يلزم ارجاع استمتاعنا بهذه الأشياء إلى تجربة استاطيقية . فقد ترجع بالمثل إلى إشباع أية رغبة أو إثارة أى انفعال . فالمرأة الجميلة تعنى عادة المرأة التى نراها مشتتة من الناحية الجنسية . واليوم الجميل هو اليوم الذى نصادف فيه نوع الجو الذى نحتاجه لفضاء أية حاجة أو أخرى . أو قد ترجع إلى سبب آخر مثل قولنا بالغروب الجميل أو الأمسية الجميلة باعتبارها تجعلنا نغتنى بانفعالات معينة . ولقد رأينا أن ردود الفعل الإنفعالية هذه غير ذات صلة بالميزة الاستاطيقية . وأثار كانط هذه المسألة بفتنة عندما تسأل إلى أى حد تعد نظرتنا إلى أغنية الطائر نظرة استاطيقية ، وإلى أى حد تعد شعوراً بالتعاطف إزاء كائن رقيق . ولا جدال أننا كثيراً ما نسمى زملاءنا السكائنات الأخرى جميلة عندما نقصد القول بأننا نحسبها ، وأن هذا لا يرجع إلى مجرد

أسباب جنسية . ومن الأشياء التى تلمس شغاف قلوبنا منظر عيني الفأر اللامعتين ، أو منظر الزهرة بحيويتها ورقتها . إلا أننا نتأثر بمثل هذه الأشياء بفعل الحب الذى تكنه حياة لحياة ، ولا يرجع هذا إلى أى حكم خاص بتميز استاطيقى ، فليس هناك أية صلة بين التجربة الاستاطيقية وجانب كبير من وصفنا الأشياء الطبيعية بأنها جميلة . إنها متصلة بنوع التجربة الآخر الذى أسماه أفلاطون ερωου .

وقد يقول عن كل هذا الاستاطيقىون المحدثون الذين يريدون الربط بين فكرة الجمال وفكرة الفن ، أما أن الكلمة تستخدم استخداماً «صحيحاً» عندما يكون هذا الاستخدام دالاً على الارتباط بالتجربة الاستاطيقية ، وأن استخدامها «لا يكون صحيحاً» فى الحالات الأخرى ، أو يقولون بأن الكلمة تحتل أكثر من معنى . فلها استخدام استاطيقى وآخر غير استاطيقى معاً . والموقفان معاً غير مقبولين . فالموقف الأول يمثل تلك المحاولات الكثيرة الشيوع التى يقوم به الفلاسفة لتبرير إساءتهم استخدام كلمة ما بمطالبة الآخرين بإساءة استخدامها بنفس الطريقة . فهم يقولون: علينا ألا نسمى شريحة اللحم المشوية جميلة . ولم لا ؟ لأنهم يرغبون أن نقرهم على جعل الكلمة مقتصرة على الدلالة على مقاصدهم . حسناً إن هذا لن يؤثر فى أحد آخر غيرهم ، لأن ما يرمون إلى تحقيقه من وراء ذلك - كما سنرى فى الفقرة التالية - هو تركهم يتكلمون هراء . أما الموقف الثانى فغير صحيح بكل بساطة ... إذ أن الكلمة لا تحتل أكثر

من معنى . فإن كلمة «جمال» حيثما استخدمت ، ومهما استخدمت ، فإنها تدل على ما تحتويه الأشياء من خصائص تدعونا إلى حبها والإعجاب بها أو اشتهاها .

(ب) وعندما يرغب هؤلاء الاستطقيون فى استخدام الكلمة للدلالة على خاصية فى الأشياء ترد إليها مشاركتنا لهم فى الاستمتاع بالتجربة الاستطقية فإنهم يطالبوننا باستخدام الكلمة للدلالة على شىء غير موجود . فلا وجود لمثل هذه الخاصية . إن التجربة الاستطقية فعل قائم بذاته . فهى تنبعث من باطننا وليست رد فعل محدد لمنه ينشأ من أنواع محددة من الأشياء الخارجية . ومعنى ذلك بعض من يريدون استخدام كلمة جمال بهذا المعنى وعياً تاماً . وليس من شك فى أنهم يروجون لفكرتهم التى يطلقون عليها اسم «ذاتية الجمال» بغير إدراك لأن قبول هذه الفكرة يعنى زوال المبرر الذى ارتكنا إليه فى اغتصاب كلمة الجمال وإبعادها عن معناها الصحيح . فالقول بأن الجمال ذاتى يعنى أن التجارب الاستطقية التى نستمع بها عند ارتباطها بأشياء معينة . ليست منبعثة من أى خصائص تتصف بها هذه الأشياء لأنها لو اتصفت بها لوجب تسميتها بالجمال ، إنما هى منبعثة من فعلنا الاستطقي .

وموجز القول أن نظرية الاستطيقا هى نظرية خاصة بالفن وليس بالجمال . ونظرية الجمال عندما استعاضت عن الربط بين الجمال والحب

(كما هو الحال عند أفلاطون ، وكان أمراً صحيحاً) الربط بينه وبين النظرية الاستطيقية ، لم تفعل أكثر من محاولة إنشاء استطيقا على أسس «واقعية» . وبعبارة أخرى لم تفعل أكثر من محاولة تفسير الفعل الاستطيقى بالرجوع إلى خاصية مفترضة فى الأشياء التى نصادفها فى هذه التجربة . هذه الخاصية المفترضة التى اخترعت لتفسير الفعل ليست فى الواقع شيئاً آخر غير الفعل ذاته ، بعد وضعها بطريقة باطلة فى العالم الخارجى بدلاً من وضعها فى صاحب التجربة .

الفصل الثالث

الفن وتمثيل الأشياء

١ - التمثيل والمحاكاة

إذا لم يعتبر الفن الحق نوعاً من الصنعة ، فإنه لن يكون تمثيلاً ، لأن التمثيل مسألة مهارة وصنعة من نوع خاص . وإذا كان الفصل السابق قد أثبت إفلاس النظرية التكنية في الفن ، فمن الناحية المنطقية الدقيقة ، لا ضرورة لهذا الفصل لأن غايته ستتجه إلى إثبات أن الفن الحق ليس تمثيلاً ولا يمكن أن يكون كذلك . غير أن فكرة التمثيل قد قامت بدور هام للغاية في تاريخ الاستاطيقا بحيث لا يكفى هذا العرض الموجز . لهذا أرى أن أتأثرل عن الحجج السابق ذكرها ، وأن أتأسى الصلة بين التمثيل

والصناعة ، وانما النظرية التمثيلية فى الفن وكأنها نظرية مستقلة . ومن الغنى عن البيان أن أغلب كتب عن الفن فى القرن التاسع عشر ، وما قبل عنه ، لم يكتب أو يقال ، عن الفن الحق ، بل كتب عن الفن التمثيلى . واعتمد ذلك بالطبع على افتراض أن الكتابة عن الفن التمثيلى تعنى الكتابة عن الفن . ويحاول الفنانون والنقاد الجادون هذه الأيام تجاوز هذا الافتراض ، إلا أنهم يصادفون مشقة جمة فى ذلك ، لأن الرأى العام قد تعلم بمرور الزمن أن يؤمن بنفس هذا الافتراض ، وكأنه عقيدة مقدسة . فلتكن هذه الحقيقة إذن دافعاً لتبرير نشر هذا الفصل .

وتستحق التفرقة بين التمثيل والمحاكاة . فالعمل الفنى يعد محاكاة إذا كانت هناك صلة تربطه بعمل فنى آخر يقتدى به بوصفه نموذجاً للبراعة الفنية . ويعتبر تمثيلاً إذا كانت هناك صلة تربطه بشئ فى «الطبيعة» ، أى بشئ غير الاعمال الفنية .

والمحاكاة صنعة كذلك . ولهذا السبب تعد تسمية أى عمل فنى مزعوم فى حالة اعتماده على المحاكاة بالعمل الفنى ، باطلاً . وفى الوقت الحالى ليس ثمة ما يدعو إلى تأكيد ذلك . فكثيرون يرسمون ، ويكتبون ، ويؤلفون موسيقى ، مدفوعين بروح المحاكاة البحتة ، ويشتهرون كتاباً ورسامين أو موسيقيين ، ويرجع هذا إلى سبب واحد هو نجاحهم فى نقل طابع أحد من توطدت شهرتهم . غير أنهم - وكذا جمهورهم - يعرفون بأنه مادام فنه من هذا النوع فهو راقع . ولهذا قد يكون إثبات

ذلك مضیعة للوقت ، والتوسع فى الكلام عن النظرية المقابلة ربما كان أحق من هذا . والیوم ینظر أحياناً إلى الأصالة فى الفن ، التى تعنى عدم وجود تشابه مع أى شىء آخر قد سبق إنجازہ كأنها ميزة فنية . وهذا بالطبع ینافى العقل . فإذا كنا قد أسمينا إنتاج شىء ما بقصد تشابهه مع الأعمال الفنية الموجودة مجرد صنعة ، فإن الأمر بالمثل وللسبب نفسه فى حالة إنتاج أشياء بقصد عدم تشابهها معها . ومن بعض الوجوه يعد أى عمل فنى خالص طریفاً ، غیر أن الطرافة بهذا المعنى لا تعنى عدم التشابه مع الأعمال الفنية الأخرى . إنها تعنى أن هذا العمل الفنى هو عمل وليس شیئاً آخر .

٢ - الفن التمثیلی والفن الحق

المذهب القائل بأن كل الفن تمثیلی ، هو مذهب یعزى عادة إلى أفلاطون وأرسطو^(١) . واتبع مفکرو عصر النهضة والقرن السابع عشر اتباعاً فعلياً رأياً مشابهاً لذلك . وفيما بعد ، ساد بوجه عام الرأى القائل بأن بعض أنواع الفن تمثیلی والبعض الآخر ليس كذلك . والیوم لم يعد هناك رأى محتمل غیر القول بعدم وجود أى فن تمثیلی . وعلى أية حال ، فإن هذا هو رأى أغلب الفنانین والنقاد الذین يستحق رأيهم النظر . غیر أن أحداً لا یعلم بدقة ما الذى أثبتہ أولئك الذین عبروا عنه ، أو ما الذى رفضوه .

(١) وإن كان هنا یعزى باطلا - انظر القسم التالى .

والرأى القائل بأن الفن الحق ليس تمثيلاً ، وهو الرأى المتبع هنا ، لا يتضمن القول بوجود تعارض بين الفن والتمثيل ، فكما هو الحال فى مسألة الفن والصناعة ، هناك تداخل بينهما . فإن البناء والفنجان ، وهما من ناحية أولية من الأشياء المصنوعة أو من منتجات الصناعة ، قد يكونان من الأعمال الفنية أيضاً . إلا أن ما يجعلهما من الأعمال الفنية أمر مختلف عما يجعلهما من الأدوات المصنعة . والشئ التمثيلى قد يكون عملاً فنياً ، إلا أن ما يجعله تمثيلاً شئ ، وما يجعله عملاً فنياً شئ آخر .

فالصورة الشخصية مثلاً عمل تمثيلى لأن ما يطلبه الزبون هو أعظم قدر من التشابه . وهذا هو ما يرمى الفنان إلى تحقيقه ، وينجح ، إذا كان مصوراً بارعاً . وهو أمر ليس من العسير تحقيقه . ونستطيع أن نفترض - بغير مغالاة - بأن هذا قد حدث فى الصور التى رسمها مصورون عظماء مثل رافايل وتيسان وفيلاسكويز ورمبرانت . غير أنه مهما كان الافتراض معقولاً . فإنه مجرد افتراض ، ولاشئ غير ذلك فلقد مات الناس الذين ظهروا فى هذه الصور ورحلوا ولن نستطيع أن نحقق من التشابه بأنفسنا . فلو اعتمدت إذن القيمة الوحيدة للصورة على تشابهها مع الأصل لما أمكننا أن نفرق بين الصورة الجيدة والصورة الرديئة إلا إذا كان الأصل حياً لم يتغير . ولقد عرفت جامع تحف ثرى لم يحرص إطلاقاً على اقتناء صور شخصيات لهذا السبب نفسه . وكان يرى أنه بالنظر إلى أن مهمة راسم

الصور هي تحقيق التشابه ، فلذا ليس هناك ، بعد موت الاصل ، طريقة ما للتفرقة بين الصورة الجيدة والصورة الرديئة . إنه كان سماسراً بارعاً .

ومع كل هذا ، فنحن قادرون على التفرقة ، وترجع مقدرتنا على تحقيق ذلك إلى أنه برغم أن الزبون عندما يطلب تصويره لا يطلب عملاً فنياً ، بل يطلب تشابهاً ، فإن المصور عندما يحقق طلبه قد يعطيه شيئاً أكثر مما طلب ، أى أنه يعطيه صوره تشبه وعملاً فنياً معاً . وبالطبع من ناحية ما ، ينبغي أن تكون كل صورة عملاً فنياً . وسبق أن رأينا كيف كان هناك دافع فنى عند مصمى الإعلانات إلا أن طبيعته قد تحولت وخضعت لغاية تعد تبعاً للنظرة الفنية غاية وضیعة بسبب ابتعادها عن غاية الفنان بمعنى الكلمة . ومصور الصورة يواجه نفس الموقف . فينبغى أن يكون قبل كل شىء فناناً قبل أن يخضع قدراته الفنية لغاية رسم الصور ، فإذا كان الإخضاع كاملاً ، فإن رسام الصور ، سيرضى مطالب زبونه بأن يقدم له صورة عظيمة التشابه ، إلا أنه سيضحي بسمعته الفنية عندما يفعل ذلك . ومن هنا تعد الصور التجارية كأغلب تلك التى يراها المرء معلقة على جدران المعارض الفنية ، عملاً فنياً ، من ناحية . ومن ناحية أخرى ، ليست كذلك . فهى عمل فنى تظهر فيه دوافع فنية بحق ، إلا أنها قد حادت عن طبيعتها بعد تبعيتها لغاية غير فنية هى غاية التمثيل .

ونحن عندما نسمى صورة «عملاً فنياً» نقصد شيئاً أكثر من ذلك ، فنحن نعنى أنه بالإضافة إلى القدرة الفنية التى أخضعها الفنان لمهمة الحصول على التشابه ، هناك قدرة فنية أخرى قد برزت على هذه المهمة ، فأول كل شئ المصور قد استفاد من حقيقة قدرته على الرسم ، للحصول على التشابه ثم بعد ذلك ، انتهز فرصة قيامه بتحقيق التشابه ، وقام بإنتاج عمل فنى . ولا حاجة لأن يشغل القارئ ذهنه بمثل هذه الاحجية ، فإما أنه يعرف ما أعنى ، أو لا يعرف . فإذا استطاع أن يكتشف بنفسه الاختلاف بين أية صورة تجارية قصد بها مجرد إرضاء مطلب زبون من ناحية عظم التشابه مثل التى يرسمها فنانون مشهورون مثل المستر أ ، والمسترب ، وبين الصورة التى تغلب فيها الدافع الفنى على الدافع التمثيلى مثل التى يرسمها المستر س والمستر ص ، استطعنا أن نتابع الكلام . فإذا لم يستطع القارئ ، فمعنى ذلك افتقاره إلى التجربة التى يطالبه بأن يتأملها كاتب هذا الكتاب .

وما قيل هنا عن تصويرية أى فرد حى أو الصورة التى تمثلها ينطبق بالمثل على تمثيلات الأفراد الآخرين مثل صورة سنودون أو تصويرية نهر التايمز فى بانجبيورن Thames at Pangbourne أو تصويرية وفاة نلسون . وسيان - كما سترى فيما بعد - هل وجد هذا الفرد حقيقة من الناحية التاريخية ، أو وجد هذا المكان من الناحية الطبوغرافية ، أم كان مستخيلاً مثل مستر نوياس شاندى (فى رواية تريسترام شاندى لستيرن) أو حجرة يعقوب .

وسيان أيضاً ، تمثيل الصورة لشيء مفرد أو تمثيلها شيئاً عاماً .
والصورة ترمى إلى تمثيل شيء مفرد ، إلا أن أرسطو قد بين عند كلامه
عن الدراما - كما بين سير جوشيا رينولدز عند كلامه عن التصوير -
(وكان كلامهما صحيحاً برغم اعتراض راسكين) وجود شيء تصح تسميته
بالممثلات المعممة . فالزبون الذى يشتري صورة لصيد الثعلب أو صورة
لسرب من الحجل . لا يشتريها لأنها تمثل صيداً بالذات للثعلب أو سرباً
محددأ ، ولا شيء آخر . إنه يشتريها لأنها تمثل شيئاً من هذا النوع .
والمصور الذى يزود السوق بمثل هذه الصور يعرف ذلك تماماً . ولهذا
يجعل صورته الخاصة بالسرب أو صيد الثعالب ذات نمط واحد . وبعبارة
أخرى فإنه يمثل ما أسماه أرسطو «بالكلى» . ولقد ظن راسكين أن
الممثلات التى تعتمد على التعميم لا يمكن أن تحجب بفن جيد . ولكنها
تستطيع . لا لأنها ممثلات أو ممثلات معمرة ، بل لأنه من المستطاع
رفعها إلى مرتبة الفن الحق ، إذا تناولها فنان حق . وكان باستطاعة
راسكين نفسه أن يتأكد من ذلك ، لو أنه خص تيرنو بعنايته . ولقد كان
التحامل الذى عبر عنه ضد الممثلات المعممة مجرد تكرار ماثل لاتجاه
الرومانتيكية الإنجليزية فى القرن التاسع عشر ، الذى حاول إبعاد «الكلى»
عن الفن ، لكى لا يخضع الفن للفهم ، إذ افترض أنه سيجعله بارداً
وغير عاطفى فى حالة تأثره به ، ومن ثم سيكون غير فنى .

٣ - ما ذكره أفلاطون وأرسطو عن التمثيل

ينسب أغلب الكتاب المحدثين فى الاستاطيقا إلى أفلاطون القياس الآتى : «المحاكاة رديئة» ، وكل الفن يعتمد على المحاكاة ، لهذا الفن كله ردىء» ، باعتبار المحاكاة تعنى ما أسميته هنا بالتمثيل . ومن هذ القياس يستخلصون السبب الذى أدى «إلى إبعاد أفلاطون الفن من مدينته». ولن أذكر أية بينات تؤيد ما أقول ، فليس هناك ما يدعو إلى التشهير بقلة من المعتدين فى جريمة تكاد تكون عالمية^(١) .

هذا «الهجوم الأفلاطونى على الفن» أسطورة تساعد قوتها على تلب جو السمعة العلمية لأولئك الذين اخترعوه وخلدوها بالغيوم . والحقاقتو فى هذا الشأن هى : (١) قسم سقراط فى جمهورية أفلاطون الشعر إلى نوعين : أحدهما تمثيلى والآخر ليس كذلك (D ٣٩٢) . (٢) أنه رأى أنواعا من الشعر التمثيلى ترفيهيه ηδvs إلا أنها لأسباب مختلفة غير مرغوبة ، وأبعد هذه الأنواع من الشعر التمثيلى وحده كما أنه لم يبعد من منهج دراسة صفار الحراس فحسب . بل أبعداها عن المدينة برمتها

(١) لقد اقترفت هذه الجريمة كذلك . انظر إلى مقال عن «فلسفة أفلاطون فى الفن "Platos Philosophy of Art" ظهرت فى مجلة Mind (N. SXXXiv) ص ١٥٤ - ١٧٢ . وهذا الخطأ قد ظهر عند الإنجليز بوجه خاص . ويرجع إل حد ما إلى ترجمة جويت لأفلاطون سنة ١٨٧٢ . ولقد تأثر به خارج بريطانيا كروتش . ويرجع هذا كما أظن إلى كتاب (بورانكيت) A History of Aesthetics

(A ٣٨٩) . (٣) إنه قد عبر في المحاوررة بعد ذلك عن ارتياحه للقسمة الأصلية التي أجراها (A ٥٩٥) . (٤) بعد أن عزز هجومه ، أمتد الهجوم بعد ذلك إلى الشعر التمثيلي كله ، واعتمد على حجج جديدة (٥٩٥ - ٢ - D ٦٠٦) . (٥) رأى استبعاد الشعر التمثيلي إلى أنه رأى الإبقاء على أنواع محددة من الشعر باعتبارها غير تمثيلية (A ٦٠٧) .

ولا جدال أن نسبة التصور الحديث «الفن» أو أية نظريات تتضمن مثل هذا التصور إلى أفلاطون تعنى تناسى اختلاف الزمان . فهو لم يكتب عن الفن بل كتب عن الشعر ، وذكر التصوير عرضاً على سبيل الاستشهاد بأمثلة . غير أن هذا ليس ما أشكو منه ، فلو أنك استعضت في الفقرة الأولى بالفن الشعر ستظل الأحكام رغم هذا غير صحيحة .

ولقد جاءت أسطورة نفى أفلاطون الفنانين (أو الشعراء) من مدينته المثالية نتيجة لإساءة فهم كتاب الجمهورية . إذ ذكر أفلاطون (A ٣٩٨) : «علينا أن نبجله باعتباره شيئاً مقدساً وساحراً وممتعاً . علينا أن نعرفه بأنه لا وجود لمن يماثله في مدينتنا - وأنه لا يسمح بوجود هذا المثل ، وعلينا ألا نעتمد بزيت الرايتنج ونكلل جبينه بالعار ، وأن نقصيه إلى مدينة أخرى . ومن ناحيتنا نبحت لصالحنا عن شاعر آخر أكثر جفافاً وأقل قدرة على التسلية وحكاية القصص يقوم بتمثيل أحاديث الرجل الخير لنا» . ويؤكد لنا من يسيئون تفسير أفلاطون بأن ضحية هذا الإبعاد هو الشاعر على الإطلاق . ولو أنهم قرءوا العبارة إلى آخرها . كما جاء

ذكرها هنا ، لا يمكنهم أن يروا أنه لا يمكن أن يكون المقصود كذلك . أن إدراك أى نوع من الشعراء هو المقصود ، فهو لم يقصد حتى الشاعر التمثيلي على الإطلاق ، بل قصد الشاعر الذى يعمل على التلية الذى يمثل (ببراعة رائعة وبطريقة مسلية للغاية معترف بها) التوافه والمنفردات ، أى الشخص الذى يثير ضجيجاً شبيهاً بضجيج البهائم (B ٣٨٦) وعند الوصول إلى هذا الحد من المناقشة (الكتاب الثالث) فإنه لم يكتف بالسماح ببقاء أنواع معينة من الشعراء فحسب ، بل سمح صراحة باحتفاظ المدينة بأنواع معينة من الشعراء التمثيليين ، هم أولئك الذين «يمثلون أحداث الرجل الخبير».

وفى الكتاب العاشر تغير موقف أفلاطون ، إلا أنه لم يتعدل بحيث يصبح اعترافاً بأن كل الشعر تمثيلي . والتغير الذى حدث هو أنه فى الوقت الذى استبعد فيه فى الكتاب الثالث بعض أنواع الشعر التمثيلي لأنه يمثل أشياء تافهة أو شريرة فإنه فى الكتاب العاشر قد استبعد كل الشعر التمثيلي لأنه تمثيلي . وهذا واضح من الأسطر القليلة الأولى فى الكتاب حيث هنا سقراط نفسه لأنه قرر استبعاد كل هذا الشعر باعتباره تمثيلاً τὸ μὴ, δακνὴ παραδεχοθαὶ αὐτῆς δοτὴ μὴμνητικῆ ولم يجلب بخاطر أفلاطون إطلاقاً أن مثل هذا الكلام سيحث أى قارئ على الاعتقاد بأنه يتضمن القول باستبعاد الشعر كله . فعندما قال سقراط (A ٦٠٧) الشعر الوحيد الذى ينبغى أن نسمح به هو التراتيل للآلهة

ومدائح الرجال الخيرين لم يعترض أحد من شخوص المحاورة . فهل كان
يعنى بهذا الكلام استبعاد كل أنواع الشعر ؟

وكانت المأساة والملهة من بين أنواع الشعر التي اعتبرها أفلاطون
تمثيلية في تصنيفه . وعندما كتب الكتاب الثالث يبدو أنه قد قصد السماح
بنوع معين من الدراما في جمهوريته ، ربما كان إلى حد ما - كما افترض -
ذا طابع قريب من طابع درامات اسكيلوس . وعند كتابة الكتاب العاشر
اتجه في رأيه إلى التصلب ، فذكر ضرورة الاستغناء عن الدراما كلها ،
وبذلك لم يعد أمامه غير نوع من الشعر الذي يعد «بيندار» أهم ممثليه .

فإذا أقدم أحد على قراءة النصف الأول من الكتاب العاشر^(١) بنغير
تحامل فإنه سيرى أن أفلاطون لم يفصح للقارئ قط عن رغبته في مهاجمة

(١) أعنى قرأه باليونانية ، لأن ترجمتنا غير موثوق بصحتها . فمثلاً في ترجمة حديثة لأحد
كبار اللغات سيرى القارئ الجملة اليونانية δυνμπενίοι πω τδ γε μωγιότον
We have κατηγορηκαμεν αντης (B ٦٠٥) وقد ترجمت إلى الإنجليزية
الأساسي ضدها بعد) وهو يقصد ضد التمثيل ، لأن مضمون الكلام كله يدور
حول πλπηολs وسيرى كذلك الجملة τόνμμητητιη on ποιητην (٦٠٥)
(B التي تسبق الجملة الأولى بسبعة سطور وقد ترجمت إلى الإنجليزية خطأ We
have not yet brought our chief count against poetry (إننا لم نذكر حتى
الآن اعتراضنا الأساسي على الشعر) وكان كلمة αντης تشير إلى أى تنويه في
السياق إلى ποιητικη بوجه عام .

كل صور الشعر ، وإلا اعتبر الشعر تمثيلاً بوجه عام . وسيرى أن أفلاطون قد كرر الفعل اليوناني $\mu\mu\epsilon\lambda\omicron\theta\alpha\iota$ الذى يعنى «يمثل» أو ما يرادفه بعناية خاصة ، حتى لا يدع القارئ ينسى بأنه يناقش الشعر التمثيلى وحده وليس الشعر بوجه عام^(١) . وسيرى أن الهجوم المحكم على هوميروس لم ينصب عليه باعتباره ملك الشعراء بوجه عام ، بل انصب عليه بوصفه ملك التراجيدين (ولقد تأكد ذلك مرة فى بداية الهجوم ومرة أخرى فى النهاية - D ٥٩٨) .

وسيدرك كذلك وجود تفرقة دقيقة بين الشاعر التمثيلى والشاعر الخير (E ٥٩٨) بذكره $\tau\omicron\nu\nu\alpha\gamma\alpha\sigma\iota\nu$ باعتباره مينا $\mu\iota\eta\tau\eta\varsigma$. والجملة الثانية التى بينت أن ما يفعله هى «الوعظ» قد أوضحت بجلال بأن الخير الذى جعل مقابلاً للتمثيل لا تعنى هنا الصانع المجيد أو صاحب الحرفة المجيد ، بل الشاعر المجيد . وفى (E ٦٠٥) كذلك قيل بأنه عندما يدفعنا هوميروس أو شاعر المأساة إلى ندب حظ البطل الذى يمثله ، فإننا نمتدحه باعتباره شعراً مجيداً . ولكن سقراط قد استطراد وذكر فى (E ٦٠٥) بأن

(١) لقد كتب أفلاطون فى بعض فقرات قليلة - وهذا صحيح - (الشعراء) أو (الشعر) بغير إضافة الصفة (التمثيلىون) أو التمثيلى ، وإن كان المعنى ربما بدا يتطلبها (على سبيل المثال - ٥٦٠ (E) - ٦٠١ (A ٤) ، ٦٠١ (A ٦) ، وعلى الاخص ٦٠٧ (B ٢ ، ٦) وفى كل الأحوال باستثناء حالة واحدة كانت الصفة متضمنة بوضوح فى السياق . الاستثناء الوحيد ٦٠٧ B ، وإن كان فقرة مثيرة للاهتمام إلا أنه ليس من الأشياء المتصلة بمناقشتنا الحالية .

هذا الثناء ليس فى محله . وفى النهاية سيدرك القارئ فى آخر المناقشة كلها ، عندما يبدو سقراط وكأنه قد بدأ يلين ويعد بالاستماع بعين العطف إلى كل ما قد يقال فى الدفاع عن المتهم ، أنه مازال مصراً على إبقاء التفرقة القديمة . فهو لم يوجه اتهامه إلى الشعر على الإطلاق بل إلى «الشعر بقصد اللذة» ويعنى به الشعر التمثيلي (٢٦٠٧) $\eta\pi\rho\acute{o}\sigma\eta\delta\omicron\nu\eta\nu\ \pi\omicron\lambda\eta\tau\iota\kappa\eta\eta\ \mu\iota\mu\eta\omicron\iota\varsigma$ و «الشعر من هذا النوع» $\tau\eta\sigma\tau\omicron\lambda\omicron\nu\tau\eta\varsigma\ \pi\omicron\lambda\eta\delta\epsilon\omega\varsigma$ (٦٠٧) .

لا أدافع بهذا الكلام عن أفلاطون ، أو أحاول تأويله وفقاً لنظرياتي الاستطيقية . فأننا أعتقد أنه قد ارتكب فى الواقع خطأ أدى إلى اضطراب خطير عندما جعل الشعر التمثيلي مساوياً للشعر الترفيهي ، بينما يعد الفن الترفيهي مجرد نوع من الفن التمثيلي ، أما النوع الآخر فهو السحري . وما أراد أفلاطونه القيام به - كما سأوضح فى الفصل الخامس - هو إعادة عقارب الساعة إلى الوراء بترك الفن الترفيهي الذى شاع فى اليونان بعد تدهورها والرجوع إلى الفن السحري الذى عرف فى العصر القديم فى القرن الخامس ق . م . على أنه عندما هاجم الشعر التمثيلي ، قد لجأ إلى سبيل خاطئ لإدراك هذه الغاية (لو أمكن تحقيق هذه الغاية بحق على الإطلاق) . فهو لم يستخدم الطريقة السقراطية أفضل استخدام . ولو فعل ذلك ، لاستطاع أن يتتزع من نفسه السؤال الآتى : كيف استطيع مناقشة $\iota\kappa\eta$ الشعر التمثيلي $(\tau\eta\varsigma\ \pi\omicron\lambda\eta\delta\epsilon\omega\varsigma\delta\omicron\sigma\eta\mu\epsilon\mu\eta\tau)$ قبل أن أقرر ماهو الشعر فى ذاته ؟ .

إن هذا الإخفاق فى طرح السؤال الأساسى يفسر بغير جدال تفسيراً حزيناً لماذا حدثت إساءة تفسير كاملة وعلى نطاق واسع لراى أفلاطون . على أنه لا يفسر إساءة الفهم برمتها كما أنه لا يعد تبريراً لها . والسبب الذى دفع القراء المحدثين إلى الاعتقاد بأن هجوم أفلاطون على الشعر التمثيلى الترفيهى (ηπρόσθησιν πολυτελή καὶ) كان هجوماً على الشعر بالإطلاق ، هو أن عقولهم قد اضطربت بفعل النظرية - النظرية المبثذلة السائدة - التى جعلت الفن على الإطلاق مساوياً للتمثيل . فإذا قرءوا نص أفلاطون فى حالة تأثرهم بهذه النظرية . فإنها ستمثل لهم فى هذا النص ، برغم كل ما فعله أفلاطون لمنعمهم من ذلك .

وما دامت هذه النظرية المبثذلة السائدة تسود عقول الدارسين ، الكلاسيكيين ، فمن غير المجدى توقع فهمهم لما كان أفلاطون يعنيه حقاً . إلا أن هذا لن يحول دون توجيه اعتراض إلى ما غداً أمراً شائناً مخزياً فى عالم الدراسات الكلاسيكية .

ولعل القارئ يرغب فى التساؤل ، وماذا عن أرسطو ، ألم يفكر فى الفن باعتباره أساساً تمثيلاً ؟

ولقد أوضح أرسطو فى بداية البريتيقا أنه لا يعتقد ذلك . فهو فى هذا الكتاب قد قبل تفرقة أفلاطون المبروفة بين الفن التمثيلى وغير التمثيلى ، مؤكداً على سبيل المثال ، أن بعض أنواع الموسيقى تمثيلية ، وإن لم تكن كلها كذلك . من الحقيقى أنه لم يتبع أفلاطون اتباعاً كاملاً

فى تحديد الحد الفاصل بينهما . ففى حالة الشعر ، رأى نوعاً واحداً هو (الديراميك) تمثيلاً ، وكان أفلاطون قد صنفه غير تمثيلى . كما أن أرسطو قد رأى الشعر الملحمى تمثيلاً برمته ، وكان أفلاطون قد صنفه تمثيلاً ، وعلى القول بأن مهمة الفن التمثيلى هى إثارة الانفعالات ، وأن الدراما لهذا السبب أساساً وسيلة لإثارة الانفعالات . وفى حالة المساة ، هذا الانفعال خليط من الشفقة والخوف . واتفق أرسطو بعد ذلك مع أفلاطون فى الاعتقاد بأن الانفعالات التى تثيرها مشاهدة الدراما فى نفس المتفرج ، انفعالات من نوع يعوق أفعال حياتنا اليومية (وكان يقصد الانفعالات فى صورتها العنيفة كما تستثار فى المسرح) . على أنه مع ذلك قد تمهد بالقيام بالمهمة التى أغفلها سقراط فى الجمهورية (A ٦٠٧) عندما وجه الكلام إلى «أنصار الشعر الذين ليسوا من الشعراء بل من محبى الشعر، والذين يقومون بامتداحه فى كلام مكتوب بالثر ، ويبرهنون أنه ليس مبعث سرور فحسب، بل إنه كذلك ذو نفع للمدينة وحياة الإنسان». والضمير المستتر هنا كما يدل السياق - لا يشير إلى الشعر ، بل «إلى الشعر بقصد اللذة ، أى التمثيل» (C ٦٠٧) . ولقد رحب أرسطو بدور نصير هذا النوع من الشعر . والبويتيقا (أو بالأحرى ذلك الجزء الصغير منها الذى يعد أكثر من طائفة من الملاحظات الموجهة إلى كتاب المسرحيات من الهواة مقدم باعتباره الحديث الثرى الذى طالب به سقراط.

فالبويتيقا إذن ليست من أية ناحية دفاعاً عن الشعر . إنها دفاع عن

الشعر بقصد اللذة ، أو الشعر التمثيلي ، ومنهج الكتاب بسيط ومعروف .
فالدفاع فيه يعترف بكل الوقائع التى نسبها إليه الاتهام ، إلا أنه قد قلبها
رأساً على عقب بحيث أصبحت فى صالح المتهم . وتحقق ذلك بمتابعة
التحليل النفسى لتأثير الفن الترفيهى على الجمهور خطوة أبعد من النقطة
التي وقف عندها أفلاطون . فالمأساة تولد فى الجمهور انفعالات الشفقة
والخوف ، ومن ثم لن تصلح النفس المثقلة بأعباء هذه الانفعالات للحياة
العملية . وإلى هنا يتفق أرسطو وأفلاطون . واتجه أفلاطون عند هذه
النقطة على الفور إلى النتيجة التى استخلصها وهى أن المأساة تضر حياة
جمهور النظارة العملية . (ويذكر القارئ أن هذه البراهين لم تكن موجهة
إطلاقاً إلى المأساة فى صورتها الدينية والسحرية - إذ أن مثل هذا الرأى
كان سيبدو بعيداً عن الموضوع إلى أبعد حد - وهو أبعد عن المأساة
بوصفها صورة من صور الفن الحق . إنها كانت منصبة على المأساة صورة
من صور الترفيه وحدها) وأضاف أرسطو خطوة أخرى إلى التحليل . فقد
لاحظ أن الانفعالات التى تحدثها المأساة لا يباح لها فى الواقع إنقال نفس
جمهور النظارة ، إذ أن النفس تفرغ كل ما يثقلها عند مشاهدتها المأساة .
فصفية الشاعر هذه أو تنفيسها (Iskatharo) لا تترك نفس المتذوق
بعد انتهاء المأساة مثقلة بالشفقة والخوف ، بل هى تخفف عنها أثقالها .
وهكذا يتضح أن الأثر هو عكس ما افترضه أفلاطون .

وتحليل أرسطو صحيح تماماً وعظيم الأهمية ، إلا أنه (بطبيعة الحال)

لا يعد مشاركة فى بناء نظرية الفن ، بل يعتبر إسهاماً فى تفسير معنى الترفيه . بيد أننا إذا تساءلنا هل أجاب عن اعتراضات أفلاطون الحقيقية الخاصة بالفن الترفيهى ، لكان هذا سؤالاً بعيد الاختلاف . فقد كانت مناقشة أفلاطون للفن الترفيهى مجرد شذرة من المسائل التى تناولها كتاب الجمهورية فى شموله . ولقد تناول كتاب الجمهورية موضوعات رحبية متنوعة ، إلا أنه ليس موسوعة أو خلاصة Summa . أنه يتركز حول مشكلة واحدة وقد جاء ذكر الموضوعات المختلفة التى تناولها ، كما جاءت مناقشتها على سبيل إلقاء ضوء على هذه المشكلة فحسب . والمشكلة هى تدهور العالم اليونانى وأعراض هذا التدهور وأسبابه وطرق العلاج المستطاعة . وكان من بين أعراض هذا التدهور - كما أشار أفلاطون بحق - الاستعاضة بالفن السحرى الدينى القديم فن ترفيهى جديد . وتنبع مناقشة أفلاطون للشعر من إحساس قوى بالحقائق . فهو يعرف الاختلاف بين الفن القديم والفن الجديد - وهو من نوع الاختلاف القائم بين تمثيل براكسيتل والقويصرات الأوليمبية - ويحاول أن يحلله ، وكان تحليله ناقصاً . إذ اعتقد أن فن التدهور الجديد هو فن عالم مفرط فى اضطرابه وخضوعه للانفعالات ، غير أن الواقع هو العكس على خط مستقيم . فهو فى الواقع «فن» عالم صاف برئ ، عالم يشعر أهله بأنه منبسط وفاسد أو فن «أرض خراب» بحق . وصحح أرسطو اعتماداً على تجربته التى تنسب إلى جيل آخر هو القرن الرابع ، الذى تعلم منه ، الوقائع التى جاء بها أفلاطون ، غير أنه لم يعد يشعر مثل أفلاطون

بمغزاها . فهو لم يعد يشعر بالفارق بين عظمة القرن الخامس وتدهور القرن الرابع . فأفلاطون وهو يرى اليونان على حافة الهاوية ينظر بعيداً نظرة تنبؤية إلى الظلام المتوقع مركزاً طاقة ذهنه الجبار كلها للحيلولة دون حدوثه . أما أرسطو وهو مواطن فى العالم الهليني الجديد ، فلا يرى أى ظلام ، وإن كان هذا الظلام موجوداً .

٤ - التمثيل الحرفى والتمثيل الانفعالى

فلنرجع ثانية إلى المثل الخاص بالتصويرة والذي بدأنا الكلام به . ما الذى يطلبه الزبون من المصور ، وما الشيء الذى يحققه له . ويقال إنه حقق تشابهاً صحيحاً ؟ قد جرت العادة على افتراض أننا إذا اعتبرنا الصورة مشابهة للأصل . فإن هذا يعنى أن الصورة باعتبارها صيغة من الألوان قد شابهت صيغة الألوان التى تظهر لشخص يشاهد الأصل . غير أن هذا ليس كل ما يعنى .

والفن التمثيلى لا يعنى بحق ، تحقق تشابه بين شىء مصنوع وأصل (وأنا أسمى التمثيل فى مثل هذه الحالة حرفياً) ، بل يعنى أن تكون المشاعر المستثارة بفعل الشىء المصنوع مشابهة للمشاعر المستثارة بفعل الأصل (وهو ما أسميه تمثيلاً انفعالياً) . وعندما يقال إن الصورة مماثلة للأصل ، فما يعنى هو أن المشاهد عندما يرى الصورة يشعر وكأنه فى حضرة الأصل ، وهذا هو ما يهدف إلى تحقيقه الفنان التمثيلى بمعنى الكلمة . فهو يعرف المشاعر التى يرغب تحقيقها عند متذوقيه ، ويقوم

بإنشاء الشيء المصنوع بطريقة تجعلهم يشعرون كذلك . وإلى حد معين ، يتحقق ذلك بتمثيل الشيء حرفياً ، إلا أنه بعد تجاوز هذا الحد ، ما يحدث هو إظهار مهارة فى الابتعاد عن التمثيل الحرفى . والمهارة المشار إليها - مثل أى نوع آخر من المهارة - تعنى ابتكار وسائل لتحقيق غاية محددة . ويمكن الحصول عليها تجريبياً بملاحظة كيف تؤثر أشياء مصنوعة معينة فى متذوقين معينين . وهكذا تتحقق اعتماداً على التجربة (التي قد تكون من ناحية ، تجارب الغير بعد تلقيها بواسطة التعلم) القدرة على إحداث نوع الأثر المطلوب المراد إحداثه عند المتذوقين .

لهذا السبب، عندما لا تكون أعمال الفنان التمثيلية ماثلة تمثيلاً حرفياً للأصل ، فإن هذا يعد من علامات عجزه . فلو كان الأمر كذلك لتفوق آلة التصوير على رسام الصور فى ميدانه . بينما العكس هو الصحيح . إذ كثيراً ما تجرى إلى حد ما (رتوش) فى الصور الفوتوغرافية وفقاً لقواعد منقولة عن الرسامين، ورسام الصور لا ينفى الحصول على تشابه حرفى^(١)

(١) نصح «فان جوخ» نجاحاً فائقاً فى عرض هذه النقطة . فهو يقول . قل لسيرييه Serret إننى سأشعر بياس لو بدت أشكالاً مناسبة . قل له إننى لا أبغى الدقة بالمعنى الأكاديمى . وقل له إنه عندما يصور المرء فوتوغرافياً رجلاً يحفر ، فإنه بالتأكيد لن يظهر مثل القائم بالحفر ، قل له إننى أرى الأشكال التى رسمها مايكل أنجلو رائعة برغم أن الأقدام قد ظهرت بقصد بالغة الطول، كما ظهرت الأرتاف والافخاذ بالغة الصخامة . فالرسامون الحقيقيون لا يهتمون الأشياء مثلما هى فى الأصل... بل يظهرونها... كما يشعرون به . Lettres جمعها فيليببار Philippart (١٩٣٧) ص ١٢٨ .

فهو يستبعد بقصد بعض أشياء يراها ، ويعدل أشياء أخرى ، ويضيف أشياء لا يراها فى الأصل إطلاقاً . كل هذا يحدث تبعاً لقواعد مرسومة وبمهارة ، ويتمخض عنه شىء يظنه الزبون «مشابهاً» للأصل . والناس والأشياء تبدو مختلفة فى نظرنا وفقاً للانفعال الذى نشعر به عند النظر إليها . فالحيوان المتوحش الذى يخاف منه يبدو أكبر مما يبدو لو كنا لا نخشى بأسه ، فأسمانه ومخالبه تبدو بوجه خاص فى صورة متضخمة . والجبل الذى نتخيل أننا نتسلقه يبدو وقد ازداد وعورة وانحداراً والشخص الذى نهابه يبدو وكأن له عينين نفاذتين كبيرتين . فالصور الفوتوغرافية لهذه الأشياء أو الرسومات المنقولة عنها بدقة حرفية ، يؤثران تأثيراً انفعالياً مختلفاً عن تأثير هذه الأشياء . والمصور الماهر يضيف إليها المبالغات المناسبة ، وبذا يجعلها مشابهة تشابهاً صحيحاً لصورة انفعالنا بها ، أو لصورة انفعال المتذوقين الذين تصورهم فى مخيلته .

فالتمثيل فى الفن إذن أمر مختلف عما تريده النزعة الطبيعية ، والنزعة الطبيعية ليست مماثلة حتى للتمثيل الحرفى بمعناه المثار إليه ، بل هى مماثلة للتمثيل الحرفى لعالم الأشياء فى نظر البداهة كما يبدو لعين سليمة سوية ، وهو ما ندعوه بالطبيعية . وصور برويجل للمعارف ومسرحية ستريندبرج : Spook Sonata والقصص المثيرة التى كتبها أديجار آلن بو ، ورسومات بيردسلى Beardsley الغريبة ، واللوحات السريالية متمثلات بالمعنى الدقيق والحرفى . إلا أن العالم الذى تمثله ليس

عالم البداهة . إنه عالم الهذيان أو عالم الشواذ ، أو ربما كان عالم الخبل الذى يعيش فيه المخبولون بغير شك على الدوام ، إلا أننا نزوره كلنا بين الفينة والأخرى .

وعلى وجه التقريب يمكننا أن نفرق بين ثلاث مراتب من التمثيل .
فأولاً - هناك تمثيل ساذج ، أو يكاد لا يعتمد على الانتقاء ، يرمى (أو يبدو أنه يرمى) إلى تحقيق المهمة المستحيلة الخاصة بالمطابقة الحرفية الكاملة . ولدينا أمثلة تدل على ذلك فى رسومات الحيوانات فى العصر الحجرى القديم أو فى تماثيل الأشخاص عند المصريين . غير أنه من المستحسن أن نذكر أن هذه الأشياء على جانب كبير من التعقيد أكثر بكثير مما نعتقد . ثانياً - لقد رثى أنه من الممكن إحداث الانفعال المطلوب بنجاح ربما كان أعظم ، اعتماداً على انتقاء الملامح الهامه المميزه ، وقمع كل ماعداها . والمقصود بوصف هذه الملامح بأنها هامة أو مميزة هو أنه قد ظهر أنها قادرة فى ذاتها على إحداث الانفعال . وعلى سبيل المثال ، افترض أن فناناً أراد إعادة إحداث انفعال رقصة من رقصات الطقوس ، فيها يخطو الراقصون على الأرض وفقاً لحركة معينة . فى هذه الحالة قد يصور السائح المصرى الراقصين كما يبدوون فى لحظة ما . والفنان التقليدى الحديث ، الذى وقع فى أسر التزعة الطبيعية قد يصورهم بنفس الطريقة . وإنه لمن الغباء القيام بأى شئ من هذا القبيل ، لأن الانفعال الذى تحدثه الرقصة لن يحدث من تأثير أى وضع خاطف ، بل يعتمد

على حركة الخطوات . فالمقول إذن هو ترك الراقصين جانباً ، ومعرفة حركة الخطوات ذاتها .

إن هذا يفسر بالتأكيد جانباً كبيراً من الفن «البدايى» الذى يبدو لأول وهلة غير تمثيلى تماماً ، والذى تظهر فيه صور أشكال حلزونية ومتاهات وجدائل وما إلى ذلك . واعتقد أن هذا قد يفسر كذلك الرسوم المنحنية الغريبة التى تميز بها إلى أبعد حد الفن الكلتى السابق للمسيحية فى عصر La Tène . هذه الصيغ تحدث أنفعالاً قوياً غريباً للغاية ، قد يكون أفضل وصف له هو القول بأنه مزيج من الشهوة والرعب . هذا الأثر ليس بالتأكيد عقسواً ، لأن الفنانين الكلتيين كانوا على علم بما يفعلون . واعتقد أنهم قد عملوا على إحداث هذه الانفعالات تحقيقاً لمقاصد دينية أو سحرية . وفى ظنى أن صيغ الرقص المستخدمة فى طقوسهم الدينية قد أحدثت تأثيرات نفسية معينة ، وأن الصيغ التى لدينا قد تكون متمثلات لها .

وفى بعض الأحيان ، يطلق علماء التحليل النفسى وغيرهم على أية أداة مصنوعة تمثل أصلاً وتتبع هذه المرتبة الثانية ، رمزاً للأصل . والكلمة مضللة ، لأنها توحى بوجود اختلاف فى النوع بين الرمز والصورة المنقولة ، أو النسخة المطابقة . بينما فى الحقيقة الاختلاف بين الشئين هو اختلاف فى الدرجة . والكلمة توحى كذلك بأن اختيار الرمز قد حدث نتيجة لنوع من الاتفاق أو التعاقد ، وذلك باتفاق أشخاص معينين على

استخدام للشئ المزعوم وفقاً لمقاصد معينة ، لأن هذا هو ما تعنيه كلمة رمز . ولاشئ من هذا القبيل يحدث هنا . أما ما يحدث فهو اختيار تمثيلات حرفية قد وجد تجريبياً أنها وسيلة فعالة لإحداث تمثيل انفعالي .

فى بعض الأحيان ، يتكلم الناس عن «الانتقاء» وكأنه جانب جوهري فى عمل فنان . فالفنان يرسم كما يرى ويعبر عما يشعر ويفصح عما يصادفه فى تجربته بغير إخفاء لشيء أو تحويره . وما يتحدث عنه هؤلاء الناس عندما يتكلمون عن الانتقاء ليس نظرية الفن الحق ، بل هو نظرية الفن التمثيلي من المرتبة الثانية الذى يخطئون ويظنون أنه فن حق .

وفى المرتبة الثالثة من مراتب التمثيل ، يستبعد التمثيل الحرفى استبعاداً نهائياً . إلا أن العمل يظل مع ذلك تمثيلاً ، لأنه يرمى فى هذه الحالة إلى بلوغ التمثيل الانفعالى ويركز مقاصده عليه . وبناء على ذلك ، فإن الموسيقى ، إذا أرادت أن تكون تمثيلية لن تكون بحاجة إلى مطابقة الأصوات المتباعدة من ثغاء الماشية ، أو صوت القاطرة المسرعة ، أو صوت حشيرة المحتضر . ففى مصاحبات البيانو لاغنية برامز Feldeinsamkeit لا أثر على الإطلاق لآلة أصوات تشابه صوت الرجل المستلقى على الحشيش نهراً فى الصيف ، وهو يشاهد السحب وهى تنساب عبر السماء . إلا أن هذه المصاحبات تحدث أصواتاً تثير مشاعر تشابه إلى حد ملحوظ ، ما يشعر به أى إنسان فى مثل هذه الحالة ،

والموسيقى الشعبية التى تعزفها أية فرقة موسيقية حديثة قد تتألف - أو لا تتألف - من أصوات مماثلة للأصوات التى تنبعث من إنسان فى حالة هياج جنسى ، إلا أنها تثير بطريقة فعالة مشاعر مماثلة لتلك المشاعر التى تحدث فى مثل هذه الأحوال ولو تضايق أى قارئ لأننى أوحيت بوجود تماثل من حيث المبدأ بين برامز وبين موسيقى الجاز فإننى أشعر بأسف لأن الإيحاء قد أغضبه ، وإن كنت قد قصدت القيام به .

الفصل الرابع الفن والسحر

١ - ما ليس بسحر (١) العلم الزائف

التمثيل - كما رأينا - وسيلة ترمى على الدوام إلى بلوغ غاية . والغاية هي إعادة استحضار انفعالات معينة . والتمثيل قد يكون سحراً أو ترفيهاً ، تبعاً للغاية . فقد تكون هذه الغاية قيمة عملية ، كما قد يكون هذا الاستحضار غاية في ذاته .

ومن المؤكد أن استخدامي لكلمة «سحر» في هذا المقام سيثير صعوبات . غير أنني لن أستطيع تجنبها لأسباب آمل أن تكون واضحة ولهذا فمن واجبي أن أحرص على ألا تؤدي الصعوبات إلى إساءة فهم حرصاً على القراء الراغبين في الفهم على الأقل .

والكلمة «سحر» ليس لها بوجه عام أية دلالة محددة على الإطلاق .
وتستخدم للدلالة على ممارسات معينة شائعة فى المجتمعات «الهمجية» .
ومن المستطاع التعرف إليها هنا وهناك لدى الفئات الأقل «تحضراً» ،
«وتعلماً» فى مجتمعنا ، غير أنها تستخدم بغير معنى محدد لما تدل عليه .
ولهذا السبب ، إذا ذكر أحد من الناس مثلاً أن طقوس كنيسة سحرية ،
فلن يستطيع هو أو أى إنسان آخر تحديد ما الذى يعنيه هذا القول . وكل
ما يمكن قوله هو أنه قصد به بوضوح الاستهزاء ، ولا يمكن وصفه بأنه
صحيح أو باطل . وما أحاول القيام به هنا هو تخلص كلمة «سحر» من
هذه الحالة ، أى من اعتبارها كلمة مهينة لا تعنى شيئاً ، وأن استخدمها
مصطلحاً له معنى محدد .

ولقد بلغت هذه الكلمة الحضيض ، وأصبحت كلمة مهينة بفعل
مدرسة من الأنثروبولوجيين كان لها نفوذ عظيم جدية به . فمئذ جيلين
من الزمان ، اضطلع الأنثروبولوجيون بمهمة الدراسة العلمية للحضارات
المختلفة عن حضارتنا التى جمعت سوياً تحت اسم يحط بجهالة من قدرها
(أو أحياناً استخدم بجهالة فى معرض الثناء عليها) وهو اسم الحضارات
الهمجية . ولقد صادفوا من الأشياء الباردة بين عادات هذه الحضارات
ممارسات من نوع أجمعوا على تسميته سحراً . وباعتبارهم باحثين
علميين، كان من واجبهم اكتشاف دافع هذه الممارسات فتساءلوا عما هو
القصد من السحر ؟

وخضع الاتجاه الذى اتبعوه فى بحثهم عن الإجابة عن هذا السؤال إلى تأثير الفلسفة الوضعية السائدة التى تجاهلت طبيعة الإنسان العاطفية ، وردت كل شىء فى التجربة الإنسانية إلى العقل ، وتجاهلت بعد ذلك كل نوع من النشاط الفكرى فيما عدا الجوانب التى تتجه - وفقاً لمبادئ هذه الفلسفة نفسها - إلى إنشاء العلم الطبيعى . ودفعهم التحامل إلى مقارنة الأفعال السحرية «للمهمجين» (التي زعموا بحماقة عدم وجود ما يماثلها لدى المتحضرين باستثناء بعض أشياء شاذة معينة أسماها هؤلاء الأنثروبولوجيون - رواسب) بأفعال المتحضرين عندما يطبقون المعرفة العلمية للتحكم فى الطبيعة ، واستخلصوا من ذلك انتهاء السحرة والعلماء إلى نفس الجنس . فكل منهم يحاول التحكم فى الطبيعة بتطبيق المعرفة العلمية تطبيقاً عملياً ، والاختلاف هو أن العالم يملك معرفة علمية بالفعل ، ولهذا تنجح محاولاته فى الهيمنة على الطبيعة . أما الساحر فليس لديه شىء من ذلك ، ولهذا السبب تخفق محاولاته . فمثلاً يساعد رى المزروعات على نموها بالفعل ، غير أن الهمجى - بسبب عدم إدراكه ذلك - يرقص لها متوهماً أن فعله ستكون مثلاً تقتدى به المزروعات ، إذ أنه سيولد لديها روح منافسة تدفعها إلى النمو بحيث تعلق إلى حيث يقفز . وهكذا استخلصوا أن السحر فى أساسه مجرد نوع من الخطأ ، أو

هو علم طبيعي خاطئ ، وأن الافعال السحرية هي ممارسات علمية باطلة قد ارتكبت إلى هذا الخطأ^(١) .

هذه النظرية الخاصة باعتبار السحر علماً رانفاً، تمثل مثلاً نادراً، للاضطراب في التفكير. وأى استقصاء قريب من الكمال للأخطاء والتحاملات التي اعتمد عليها هذا الرأي مضيعة للوقت، ومن ثم سأقتنع بذكر انتقادين :

١ - قد يلتمس العذر للوك عندما جعل الهمج والبلهاء في تصنيفه في مرتبة واحدة، باعتبارهم يمثلون نوعاً من الناس غير القادرين على التفكير المنطقي، لأن لوك ومعاصريه لم يعرفوا شيئاً من الناحية الفعلية عنهم. غير أن هذا غير مفسر إطلاقاً في حالة الأنثروبولوجيين في القرن التاسع عشر الذين يعرفون أن الشعوب التي أسموها همجية - حتى إذا ، تجاوزنا عن قدراتها الفكرية التي تجلت في ابتكارها نظاماً سياسية وقانونية وقواعد لغوية معقدة للغاية - أدركت إدراكاً كافياً الصلة بين العلل والمعلولات في الطبيعة، حتى أنها استطاعت القيام بعمليات دقيقة في التعدين والزراعة وتربية

(١) لقد شرح سير إدوارد تايلور هذه النظرية سنة ١٨٧١ في كتابه الحضارة البدائية Primitive Culture (الفصل الرابع) . وبعد استمرار اتباعها في عصرنا بواسطة سيرجيمس فريزر (في كتاب الغصن الذهبي The Golden Bough) من الكوارث التي تتعرض لها الأنثروبولوجيا المعاصرة وكل الدراسات المتصلة بها .

المواشى وماشابه ذلك . والإنسان القادر على إدراك الصلة بين العمل والمعلومات إدراكاً كافياً يسمح له بصنع فأس من خامة الحديد ليس أبله من الناحية العلمية كما تسوقنا إلى الاعتقاد بذلك نظرية تايلور والدراسات الحالية التى اعتمدت عليها والتى جاء بها السيكلوجيون الفرنسيون .

٢ - وحتى لو كان الهمجى كذلك، فإن النظرية لن تناسب الوقائع التى ابتكرت من أجل تفسيرها . . . وإليكم أحد هذه الأمثلة . يقال إن «الهمجى» يحرص على الخلاص من قصاصات أظافره بعناية ودقة بالغة للحيلولة دون وقوعها فى يد الأعداء . فإذا سأل الأثنروبولوجى عن السر فى ذلك فإنه يفسر غايته بأنها منع العدو من استخدامها كسلاح سحرى ضده . إذ لو حدث أن أعدمت بطريقة شريرة مع استخدام الطقوس المناسبة لتأثر الجسم الذى انتزعت منه . ويتكرر الأثنروبولوجى فى توقه للبحث عن سبب تمسك «الهمجى» باعتقاد واضح البطلان (فهو مقتنع بأن أية تجربة بسيطة كفيلة بإثبات فساد هذا الاعتقاد) افتراضاً لتفسيره . والافتراض الذى يهتدى إليه هو الاعتقاد فى وجود صلة «تعاطفية» بين قصاصات الأظافر والجسم الذى انتزعت منه . وهذه الصلة قوية بحيث أن إعدام القصاصات يؤذى الجسم على الفور .

والاعتقاد الثانى بلا أساس كذلك . ولهذا فإنه فى ذاته فى حاجة إلى تفسير . ولم يلحظ ذلك الأثنروبولوجيون الإنجليز - وهم أناس أمناء

طيون - غير أن رملاءهم الفرنسيين الأكثر اتباعاً للمنطق قد لاحظوه ،
وانتهجوا إلى إنشاء نظرية كاملة عن عقلية البدائي بينوا فيها أن «الهمج»
نوعاً خاصاً من العقلية ليس مماثلاً البتة لعقليتنا . فهي لا تعرف المنطق
مثل العقلية الفرنسية ، كما أنها لا تكتسب معرفتها عن طريق التجربة
مثل عقلية الإنجليز . إنها تفكر (لو اعتبرنا ما تفعله تفكيراً) عن طريق
تسمية أفكارها بطريقة نعدها وفقاً لنظرتنا ضرباً من الجنون .

واستند على خطأ بسيط ، هذا النسيج غير العادى من الأفكار ،
الذى لم يعد أثره على الأنثروبولوجى بشر أقل من أثره على الروابط
العملية بين الأوروبيين وبين الشعوب التى راقهم تسميتها الشعوب الهجمية .
وإذا لم تكن هذه الحقيقة أن تفسر أية واقعة فإنها لن تكون الواقعة التى
لاحظوها . فالواقعة التى لاحظوها هى قيام الهمجى بإعدام قصاصات
أظافره . والنظرية التى بنيت على ذلك هى القول باعتقاده فى وجود صلة
«غيبية» (مع استخدام الصفة التى يستخدمها الفرنسيون) بين قصاصات
الأظافر هذه ، وجسمه ، بحيث أن إعدامها يلحق به أذى . غير أنه لو
اعتقد «الهمجى» هذا ، لترتب على ذلك اعتباره إعدام قصاصات أظافره
انتحاراً ، إلا أنه لا ينظر إلى هذه المسألة بهذه العين ، ومن ثم فإنه لا
يعتقد فى الصلة «الغيبية» المزعومة ، وبذلك تنهار أسس نسبة «عقلية
بدائية» إليه .

ومع بساطة هذا الخطأ ، إلا أنه ليس بريقاً من الغاية . فهو يخفى

مؤامرة شبه واعية للسخرية من الحضارات المختلفة عن حضارتنا وإدراجها ، وعلى الأخص الحضارات التى يعترف فيه صراحة بالسحر . والأنثروبولوجيون سينكرون بالطبع هذا الكلام ساخطين ، إلا أن إنكارهم سينهار بعد أى أخذ ورد . فالواقعة التى بدأنا منها هى أن الهمجى يعدم قصاصات أظافره لمنع العدو من إعدامها باستخدام طفوس سحرية معينة . والأنثروبولوجى يقول بعد ذلك لنفسه : «لقد أخبرنى (الهمجى) أن ما يخشاه هو أن يحدث له أحد من الناس أمرين معاً : هما إعدام قصاصات الأظافر ، والقيام بطفوس معينة . فلذلك عليه أن يعرف - كما أعرف أنا - أن هذه الطفوس هى مجرد شعوذة . وليس ثمة ما يدعو إلى الخوف منها ، ونتيجة لذلك ينبغى أن يخاف من إعدام قصاصات أظافره» . إن شيئاً من هذا القليل لابد قد جال بخاطر الأنثروبولوجى . فلو أن هذا لم يحدث لما جعل نظريته ترتكن إلى واقعة زائفة (هى الخوف من إعدام قصاصات أظافره فى ذاتها) بدلاً من جعلها تستند إلى الواقعة الحقة التى لاحظها ملاحظة صحيحة (وهى الخوف من إعدام هذه القصاصات عندما يكون ذلك مصحوباً بطفوس سحرية فقط) . والباعث الذى دفع الأنثروبولوجى إلى استبدال الواقعة الزائفة بالواقعة الحقة ، هو اقتناعه بأن الطفوس التى قد تصحب إعدام قصاصات الأظافر هى «مجرد شعوذة» وأنه من غير المستطاع أن تؤذى أحداً . إلا أن هذه الطفوس وحدها هى التى تمثل جانب السحر فى المسألة كلها . ولقد

أنشئت نظرية السحر المزعومة بعد معالجة الحقائق بحيث تغفل منها جوانب السحر كلها . أو بعبارة أخرى إن هذه النظرية هي محاولة رفض مستترة للدراسة السحر على الإطلاق .

ولا يعتمد الأنثروبولوجيون في الوقت الحالي كثيراً على نظرية تايلور - فريزر ، كما أنهم لا يعتمدون كذلك على النسيج السيكلوجي الذي نسجه حولها ليفي بريل . فهم على دراية أعظم بحقائق الحياة «الهمجية» أكثر من أولئك الذين اخترعوا هذه النظرية وتعمقوها ، كما أنهم أوثق صلة بحق بهذه الحقائق من ثقات الباحثين الميدانيين الذين اعتمدت هذه النظريات على مادتهم العملية . ونتيجة لهذا فإنهم يعرفون الكثير عن أفعال السحر عما جعلهم لا يؤمنون بإمكان تفسيرها وفقاً لآي أسس وضعية على أنها أعراض اضطراب في التفكير الاستقرائي . ولكن هذه الحركة بآرائها المبنية على الخبرة وابتعادها عن نظرية تايلور - فريزر تكاد تلوذ بالصمت^(١) . وكان من بين النتائج التي تمخضت عن ذلك ، وهو ما يدعو إلى الاستغراب ، رسوخ هذه النظرية (يقصد نظرية تايلور - فريزر) في أذهان عامة الناس . إذ أدى ازدياد الإعجاب بالأبحاث

(١) إنهم لم يلبثوا بالصمت تماماً : انظر بوجه خاص إلى محاضرات دورهام Durham Lectures لما لينوفسكي The Foundations of Faith & Morals (أسس الاعتقاد والاخلاق) : وارجع إلى قوله في ص ٥ (بأن أي تصور للسحر البدائي على أنه تكتية علمية رافضة لا يحصف قيمته الحضارية) .

الأنثروبولوجية المعاصرة إلى المطالبة - خارج دائرة المتخصصين - ببعض مراجع أنثروبولوجية . وتم إشباع هذه الغاية عندما صادفوا فى كتاب «الفن الذهبى» مادة وفيرة من القصاصات الصالحة للقراءة . وأقبل الجمهور على اتباع النظرية العلمية الزائفة فى السحر - بعد أن أخطئوا وظنوا أنها أثر نفيس من الفكر الضخم - فى الوقت نفسه الذى اتجه فيه الأنثروبولوجيون إلى نسيانها .

٢ - هالا يعد سحرا (ب) المرض النفسى

إن ما قدمه فرويد فى الفصل الثالث من كتابه Totem & Taboo (الترجمة الإنجليزية لبريل ١٩١٩) لا يعد إلى حد كبير شيئا بديلاً لنظرية تايلور - فريزر فى السحر ، بل لعله كان تنمية خاصة لها . فلقد قام ليفى بريل بالفعل بمعالجة مشكلة أسباب اتباع عقل «الهمجى» مثل هذه الطريقة غير العادية - والتى لا تبدو معقولة فى نظرنا - كما هى متضمنة فى نظرية - تايلور فريزر . وفسر ذلك بالقول بأن للهمج عقلية خاصة بهم تعمل وفقاً لهذه الطريقة (العقلية البدائية Mentalite primitive الطبعة الاولى سنة ١٩١٩) وظهرت الطبعة الاصلية تحت عنوان (الوظائف العقلية فى المجتمعات المنحلة Les fonctions mentales dans les sociétés inferieures) وبراهين هذا الكتاب من الامثلة المجيبة «للميتافيزيقا» بالمعنى الكونتى ، أى أنها تعتمد على محاولة تفسير الوقائع باختراع جواهر entities غامضة خفية . فطبيعة عقلية أى شخص هى فى

ذاتها مجهولة تماماً ، ولا تعرف إلا فى مظاهرها ، أى فى الوسائل التى يتبعها فى الفكر والفعل . فلا فائدة إذن من محاولة تفسير أفكاره وأفعاله بطريقة غريبة اعتماداً على افتراض أن له عقلية من نوع غريب ، لأن هذا الفرض لا يمكن إثباته . والواقع أن ليفى بريل قد عرض علينا مثلاً عصرياً رائعاً لما ذكره موليير عن أسلوب «مونبيه» فى تعليم طلبة الطب المنطق فى القرن السابع عشر .

9 (Candidate) Mihi domandatur a docto doctor *

Causam et rationem quare

Opium facit dormire

A quoi respondeo

Quia est in eo

Vertus dormitiva

Cuius est natura

Sensus a assoupire

Chorus of : Bene bene bene respondere

Examiners : Dignus dignus est entrare

In nostro docto corpore

(*) ترجمة هذه الآيات هى : المرشح - معشر الدكاترة الأفاضل : تسألون لماذا يؤدى الأفيون إلى النوم . الرد على ذلك : هو أنه يحتوى على مادة منومة وتخدير الحس من طبيعته . كورس المتحدين - عفارم ! عفارم ! يالها من إجابة ! وكم أنت جدير بالانضمام إلى زمرتنا . .

أما فرويد ، فعلى العكس ، ليس له ميزة أساسية سوى أنه عالم ، فهو يدرك أن مهمة العالم هي ربط الوقائع بعضها ببعض لا بوساطة جواهر غيبية ، بل بوساطة وقائع أخرى . فعندما سأل نفسه - مثلما فعل ليفي بريل - نفس السؤال وهو «لماذا يفكر الهمج بمثل هذه الطريقة الغريبة؟» كانت إجابته عن ذلك هي الربط بين الوقائع المفترضة للسحر . ومرض العصاب التسلطي كما درسه في مرضاه . فالطفل - كما أشار - يشبع رغباته بوساطة هلوسات حسية ، وبعبارة أخرى ، يخترع إحساسات مرضية بوساطة إثارة Centrifugal لأعضائه الحسية . والهمجي يفعل شيئاً لا يتماثل مع ذلك بل يتشابه معه . فهو يشبع رغباته بأداء فعل يمثل حالات الأشياء التي يرغبها . وبعبارة أخرى فإنه يخترع هلوسات حركية (ص ١٠٤ من كتاب Totem & Taboo) وضرب فرويد مثلاً لذلك أحد مرضى التسلط الذين عرفهم ، كان يعتقد أنه إذا فكر في أى إنسان كان هذا كفيلاً باستحضاره إلى المكان المطلوب . وإذا لعن إنساناً ، فإنه يموت ، وهكذا دواليك . وهذا التصور - كما لاحظ - يعد مساوياً للاعتقاد في القدرة المطلقة لفكر الإنسان ، لأنه يعنى الاعتقاد بأن أى شيء يفكر فيه الإنسان يتحقق بمجرد أن الإنسان قد فكر فيه . ويرى فرويد أن هذه الحالة السيكلوجية الشاذة هي التي تكمن وراء أفعال السحر .

غير أن هذا لن يجدى على الإطلاق . فقد يساعد هذا الكلام على تفسير السحر لو كان شيئاً بعيد الاختلاف عما هو عليه ، إلا أنه لا يستند

بحال إلى الوقائع الفعلية ، لأن السحر يتألف أساساً من مجموعة من الممارسات أو هو تكنيك . فليس هناك ساحر يعتقد في قدرته على تحقيق ما يطلب بمجرد الطلب ، أو يعتقد أن الأشياء تظهر لنا لأننا نفكر فيها وكأنها قد حدثت . والأمر على العكس ، فلإدراكه عدم وجود صلة بين هذا النوع من الرغبة ، وبين التحقق (وهو فى هذه النقطة التى جعلها فرويد موضوع مقارنة يختلف عن المريض الذى ذكره فرويد) فإنه يخترع هذا التكنيك - أو يتبعه - باعتباره طرفاً وسيطاً يربط بين الشئين .

والظاهر أن فرويد قد عرف ذلك فيما بعد فى صورة غير واضحة . إذ أدرك عدم كفاية أية نظرية فى السحر تغفل الإشارة إلى ممارسات السحر . ولهذا حاول الإشارة إليها بالقول بأن المرضى بالتسلط ، بسبب فزعهم من قدرتهم المطلقة ، يحمون أنفسهم منها باختراع تماويذ وطقوس ، مهمتها هى منع أفكارهم ورغباتهم من التحقق (ص ١٤٦) . هذه الأفعال تعد مناظرة لطقوس الساحر . غير أن المثليين لا يتشابهان ، كما لا تشابه مانعة الصواحب مع الدينامو . فالمرضى بالتسلط باعتباره فى حالة مضغضعة يعتقد أن رغباته تحقق نفسها على الفور . ونظراً إلى أن جنونه يسير على نهج معين ، فلهذا يتجه إلى اختراع وسائل لتحطيم هذه الصلة المباشرة ، ولقمع قوة تفكيره بغير أن يلحقه ضرر . والهمجى باعتباره إنساناً عاقلاً يعرف أن رغباته لا تحقق نفسها فوراً ، ولهذا يخترع الوسائل التى يتبعها لتحقيقها .

والمشكلة التى تواجه أية نظرية خاصة بالسحر تدور حول نوع
الرغبات التى تعمل الأفعال التى ندعوها سحراً وسائل لتحقيقها ؟ ولم
يحاول فرويد حتى طرق هذه المشكلة . إذ قضى عليها بكل بساطة عندما
أخفق فى التنبيه إلى الخصائص التى توجد بالفعل فى أفعال السحر ،
وعندما عقد مقارنة بين سيكولوجية السحر وسيكولوجية الظفوس التى يقوم
بها المرضى بالتسلط والمختلفة غاية الاختلاف . والمسألة التى تثار (ولن
أتابعها هنا) هى : ماهى القوة الفعالة فى الوعى العلمى للأوروبيين
المحدثين التى صعبت إدراكهم المباشر للسحر ؟ وما الذى أعمى الإنجليز
والأسكتلنديون دهاة من أمثال تايلور وفريزر عن الوقائع التى حاولوا
تفسيرها ، عند تناولهم لهذه المسألة ؟ ولماذا يتكلم فرنسى فطن ومن أبرع
الفلاسفة مثل ليفى بريل عندما يشرع فى وضع نظرية خاصة بالسحر
وكأنه أحد البلهاء الذين ذكرهم مولير ؟ ولماذا كان رد فعل فرويد أعظم
السيكولوجيين فى عصرنا تجاهها هو فقدان كل قدراته على التفرقة بين
وظيفة سيكولوجية وأخرى مقابلة لها ؟ فهل بلغنا شأواً كبيراً من التحضر
بحيث أصبحت الهمجية بعيدة عن حتى تعذر فهمها ؟ . أم هل أصبح
السحر يربعنا حتى لم نعد نجرؤ على مجرد التفكير بطريقة مباشرة فيه ؟

والتعليل الأخير هو مجرد احتمال ، ذكرته باعتباره احتمالاً ينفى أن
نكون على حذر منه . فلو كنا نحن المتحضرون نرتاع حقاً من السحر ،
فلن يكون هذا الرعب من الأشياء التى يصح الحرص على المجاهرة بها .

من ناحية (وهى الناحية الوحيدة التى تعينى مباشرة وتعنى الفارئ) سيظهر هذا الرعب نفسه فى شكل نفور قوى للغاية من التفكير فى الموضوع بطريقة منطقية هادئة . ولهذا فإنه سيضع كل عائق مستطاع فى طريق تقبلنا أية نظرية حقة عن السحر ، لو عرضت علينا واحدة منها .
ويعد أن ذكرت هذا التحذير سأحاول عرض مثل هذه النظرية .

٣ - السحر - ماهو؟

لوضع نظرية فى السحر ، الطريقة المجدية الوحيدة هى النظر إليه من ناحية الفن . فإن التشابه بين السحر والعلوم التطبيقية ، الذى اعتمدت عليه نظرية (تابلور - فريزر) ضئيل إلى أقصى حد ، أما الاختلافات فكثيرة . والساحر بالمعنى الحقيقى للكلمة ليس بعالم . ولو سلمنا بذلك . واسميناه عالماً رديئاً لكان ما فعلناه هو مجرد الاهتداء إلى مصطلح مهيئ للخصائص التى جعلته مختلفاً عن العالم بغير بذل أى جهد لتحليل هذه الخصائص . وتتوقف على مشيئتنا ، قوة أوجه الشبه أو ضعفها ، بين السحر والمرض النفسى ، وهى الفكرة التى اعتمدت عليها نظرية فرويد . لأن المرض النفسى مصطلح سلبى يعود على أنواع مختلفة من الانحراف عن المعيار غير الدقيق الذى حددنا الصحة العقلية وفقاً له . ولهذا السبب ليس هناك ما يحول دون اعتبار عدم الاعتقاد فى السحر من بين الخصائص الدالة على الصحة العقلية . ولكن أوجه الشبه بين السحر والفن قوية ووثيقة معاً . وتشتمل أفعال السحر دائماً على جوانب أساسية

وليست عرضية من الأفعال الفنية مثل الرقصات والأغاني ، والرسومات والتماثيل . وفضلاً عن ذلك ، فلهذه الجوانب دور يشابه مع دور الترفيه فى ناحيتين : (أ) إنها وسيلة لغاية سبق تصورها . ولهذا لا تعد فناً حقاً ، بل صنعة (ب) إن هذه الغاية هى إثارة الانفعال .

(أ) وأما أن السحر أساساً وسيلة لإدراك غاية سبق تصويرها ، فأمر واضح - فيما أعتقد - وواضح كذلك أن ما يستخدم وسيلة على هذا الوجه ، هو دائماً شئ فنى ، أو بالأحرى شبيه بالفنى (لأن استخدامه وسيلة لتحقيق غاية ما لا يجعله فناً حقاً) .

(ب) وأما أن غاية السحر على الدوام هى مجرد إثارة انفعالات ، فأمر أقل وضوحاً ، وإن كان هذا لا يحول دون إقرار الجميع بأن هذه هى غايته أحياناً ، أو بأنها غاية جزئية له على الأقل ، فاستخدام رتالة الثيران فى طفوس من يمارسون ترويض الثيران باستراليا ، قد قصد بها - من ناحية على الأقل - إثارة انفعالات معينة عند الممارسين . كما قصد بها كذلك إثارة انفعالات أخرى عند الآخرين الذين قد يستمعون إليها عرضاً . والقبيلة التى ترقص رقصة الحرب قبل إقدامها على محاربة جاراتها ، تعمل بقصد على إثارة انفعالات القتال ، والمحاربون يرقصون لتثبيت اعتقادهم فى مناعتهم ضد القتل . وتعتبر أنواع السحر المختلفة والمعقدة التى تصاحب أعمال الزرع فى المجتمعات الريفية عن مشاعر هذه المجتمعات تجاه أسرابها

وقطعناها ومحاصيلها وأدواتها الزراعية ، أو هى تساعد بالأحرى فى كل موسم من المواسم على استحضار الانفعال الذى وجد مناسباً من بين هذه الانفعالات للعمل المطلوب فى الموسم .

غير أنه برغم أن السحر يثير الانفعالات ، إلا أن سبيله فى تحقيق ذلك مختلف عن سبيل الترفيه . فالانفعالات التى تثيرها الأفعال السحرية لا يتم انطلاقها بفعل هذه الأفعال . فمن المهم من الناحية العملية للشعوب التى تعنى بالسحر ألا يحدث ذلك . وسر اعتبار ممارسة السحر سحراً هو أن هذه الممارسات قد صممت بحيث لا يحدث ذلك ، إن ما يحدث هو العكس . فهذه الانفعالات تتركز وتتلور وتتوثق بحيث تصبح أدوات فعالة فى الحياة العملية . فما يجرى فى السحر يخالف تماماً ما يحدث فى الـ Catharasis الذى يتم فيه تنفيس الانفعالات بحيث لا تتداخل مع الحياة العملية . أما فى السحر فإنها تجمع وتحول لكى توجه الحياة العملية .

وما أرمى إلى بيانه هو أن ما يحدث من تأثيرات انفعالية لدى القائمين بالسحر من ناحية ، ولدى أولئك المتأثرين بالسحر من ناحية ثانية - أحسنت إليهم أم أسأت - هى وحدها التأثيرات التى يستطيع السحر إحداثها ، وفى حالة انجازها بوعى تكون وحدها هى المقصودة . والمهمة الأولى للأفعال السحرية كلها - كما أرى - هى إحداث انفعالات معينة فى القائم به ، أو القائمين به . وهى انفعالات تعد ضرورية أو

مفيدة فى أعمال الحياة ، أما مهمة الأفعال السحرية الثانية فهى توليد
انفعالات معينة لدى الآخرين من أصدقاء القائم بالسحر أو أعدائه تفيد
حياتهم أو تلحق بها ضرراً .

وسيدو واضحاً لكل صاحب معرفة سيكلوجية وافية تساعده على
فهم تأثير انفعالاتنا على نجاح مشروعاتنا أو إخفاقها ، وأثرها فى إحداث
الأمراض أو علاجها ، إن هذه النظرية الخاصة بالسحر عظيمة الفائدة
بسبب استخدامها عادة فى مسائل مرتبطة بأفعال الحياة اليومية عند أولئك
الذين يعتقدون فى السحر . فمن يعتقد فى السحر يظن على سبيل المثال
أن الحرب غير المصحوبة برقصات ستبوء بالفشل ، أو أنه إذا تأبط فأسه
متجهاً إلى الغابة ولم يقم بأفعال سحرية مناسبة قبل ذلك فإنه لن ينجح
فى اجتثاث أية شجرة . غير أن هذا الاعتقاد لا يتضمن الظن بأن العدو
سيهزم أو أن الشجرة ستقع بفعل السحر ، بغض النظر عن أى جهد
ي بذله «الهمجى» . إن هذا الاعتقاد يعنى أنه فى الحرب أو عند قطع
الأخشاب لاشئ يتحقق بغير روح معنوية . ومهمة السحر هى تنمية
الروح المعنوية أو المحافظة عليها أو القضاء عليها . فمثلاً إذا تمس أى
عدو على رقصاتنا الخاصة بالحرب ، ورأى براعتنا فى أدائها ، إلا يودى
هذا إلى (تسلله) ومطالبته أصدقاءه بالاستسلام بغير معركة ؟ ومن حيث
أن غاية السحر هى تجميع قوانا بحيث نصبح قادرين على الهجوم على
عدو من البشر وليس على صخرة أو شجرة ، فإن عزيمة العدو قد

تضعف بتأثير السحر وحده بحيث يعجز عن ملاقاتنا فى حالة فعالة ،
والى أى حد يحدث هذا الأثر الانفعالى السلبى أمراضاً مختلفة الأنواع أو
حتى الموت ، هو أمر لا يرغب أحد من طلاب سيكولوجية الأمراض فى
تقرير أى رأى قاطع عنه .

وخطوة أخرى بعد هذا النوع من الحالات ، وننتقل بعدها إلى
الحالات التى يعتقد فيها الهمج - أو يبدو أنهم يعتقدون بإحداث السحر
أشياء نعتقد نحن «المتحضرون» فى استحالتها ، مثل إسقاط الأمطار أو
إيقاف الزلازل . وأنا على أتم استعداد للإقرار بأنهم يعتقدون مثل ذلك .
ولا اختلاف بين الهمج فى هذه الناحية وبين المتحضرين . وليس هناك ما
يحول دون ظهور مثل هذه الحماقات الإنسانية عندهم . كما أنهم
معرضون كذلك لخطأ التوهم بأن عندهم قدرة - أو أن هذه القدرة متوفرة
عند من يظنون أن لهم قوة أسمى منهم - على فعل ما يتعذر أداؤه فى
الواقع . إلا أن هذا الخطأ لا يعد ماهية السحر . إنه يمثل السحر فى
صورة منحرفة . ومن واجبتنا الحرص قبل نسبته إلى الناس الذين ندعوهم
بالهمج ، الذين سينهضون يوماً ما ويشبتون عكس ما نعتقد . والفلاح
الذى ينقص محصوله بسبب تهاونه يلوم الجو عادة ، فإذا نجحت أفعال
السحر فى معالجة تهاونه ، فلن يكون هناك أى مبرر للقاء اللوم على
الجو . ومن المسائل الجديرة بالبحث احتمال اعتبار ما يرمى إليه بحق
«سحر إنزال المطر» - كما يوصف بذلك - هو التهليل للزراع وإغراؤه

على مضاعفة جهله ، بفض النظر عن سقوط المطر أو عدم سقوطه .
وبالمثل بمن الواجب العناية عند بحث السحر الذى يقال إنه يرمى إلى
إيقاظ للزلازل أو الفيضانات ، وماشابه ذلك . بل تحقيق من هل غايته
هى منع هذه الكوارث الطبيعية ، أم أنه غايته هى إحداث الفيضانات عند
الناس يساعدهم على تحملها بجلد وأمل . فلذا ثبت صحة الاحتمال
الثانى . تشبى ذلك مع نظرية السحر التى نادى بها . ولذا ثبت الاحتمال
الأول ، كانه من الواجب ألا يدعى بالسحر ، بل بالسحر فى حالة
انحرافه .

فإذا شاء لنا تحقيق يحدث السحر هذه التأثيرات الانتمائية كانت
الإجابة سهلة يسيرة . إن هذا يحدث بواسطة « التمثيل » . ففى حالات
مثل (تلويح المحاربين برماحهم ، أو عند سحب الفلاح لمحرابه وماشابه
ذلك ، عندما لا تكون هناك ثمة معارك محارب أو بدور للذئب) تخلق
مواقف تمثل المواقف العملية التى توجه إليها هذه الانتمالات . ومن
الضرورى ليكون السحر فعالاً ، أن يكون فاعله على وعى بهذه الصلة ،
وأن يدرك ما يفعله فى حالة رقصته الحرب أو طقوس الحرب وماشابه
ذلك . وهذا يستلزم لئلا عندما يتعرف على إنسان على الطقوس لأول مرة
يتحتم تفسيرها له شفاة (فى صورة تعليمات أولية أو بيان تفسيرى ، أو
فى صورة أغنية تعد جزءاً من الطقوس ذاتها) ، أو بما كانها بدقة بحيث
يتعلم الخطأ .

فالسحر تمثيل ، والانفعالات التى تستحضر فيه ، تقدر تبعاً لدورها فى الحياة العملية . ففى تستحضر حتى تستطيع الاضطلاع بهذا الدور ، وتزود بالنشاط السحرى وما فيه من قوة خلاقة ، أو تساعد على تركيز الجانب السحرى فى الحياة العملية التى تتطلبه ، ففعل السحر يشبه الدينامو الذى يزود الحياة العملية بالتيار الانفعالى الذى يدفعها . ومن ثم فإن السحر ضرورى لكل حالة يصادفها الإنسان ، وهو موجود بالفعل فى كل مجتمع سليم ، وأى مجتمع - مثل مجتمعنا - يعتقد أنه قد تجاوز الحاجة إلى السحر ، أما قد أخطأ فى هذا الظن ، أو هو مجتمع ميت ، فى حالة احتضار بسبب افتقاره إلى العناية بكل ما يساعده على البقاء .

٤ - الفن السحرى

الفن السحرى هو فن تمثيلى . ولهذا السبب فإنه يعتمد على استحضار الانفعال . وهو يعمل بناء على قصد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لإطلاقها فى أمور الحياة العملية . وقد يتصف مثل هذا الفن بالجودة أو بالرداءة ، فى حلة الحكم عليه وفقاً لمعايير استاطيقية . غير أن ما فيه من هذا النوع من الجودة أو الرداءة قليل الارتباط - إن وجد مثل هذا الارتباط - بفاعليته فى مهمته الأصلية . فبراعة النزعة الطبيعية الفنية التى تظهر فى صور الحيوانات فى العصر الحجرى الجديد - ومن المسلم به أن مهمتها سحرية - لا يمكن إرجاعها إلى مهمة هذه الصور السحرية .

فلو ذكر لآى مبتدئ حديث العهد بطريقة وقورة عند مشاهدته هذه الصور بأن ما يراه هو رسم لبيسون (نوع من الأنعام يشبه الثور) ، فإن أى نوع من التلطيح والعشوائية كان سيحقق الغاية . وعندما يبلغ الفن السحرى مستوى استايطقيا رفيعاً فإن هذا يرجع إى أن المجتمع الذى يتمى إليه هذا الفن (ولا يقصد بذلك الفنانون وحدهم ، بل الفنانون والمتذوقون على حد سواء) يطالب أن يتصف هذا الفن بالتميز الإستايطقى زيادة على البراعة المتواضعة للغاية التى ساعدته على تحقيق مهمة السحر . فتمثل هذا الفن دافعان . ويتحقق له السمو مادام هناك شعور بوجود توافق مطلق بين هذين الدافعين . فبمجرد اعتقاد النحات «بأنه من المؤكد أن بذل أى جهد فى (تشطيط) تمثال معين مضبغة للوقت مادام سيقبر بمجرد تركى له ، فإن هذا سيعنى انفصال الدافعين فى عقله . أى أنه قد جالت فى ذهنه فكرة إمكان تحقيق حاجات السحر اعتماداً على شىء أقل من أفضل ما يستطيع أن ينجز ، مع فهم هذه العبارة فهماً استايطقياً . ومن هذه الحالة يبدأ التدهور على الفور . وبحق أن مثل هذا التدهور قد سبق ذلك ، لأن أى أفكار من هذا النوع لا تتوارد إلى الوعى ، إلا بعد أن تكون قد بدأت تؤثر فى السلوك منذ أمد بعيد .

والتغير الذى صادفته الروح ، وجعل هناك فارقاً بين كل من عصر النهضة (الرينسانس) والفن الحديث . والعصور الوسطى ، يعتمد على حقيقة أن الفن الوسيط ، كان صراحة وبصورة قاطعة سحرياً بينما لم

بعد فن عصر النهضة والعصر الحديث كذلك . وأقول : لم يعد كذلك ، لأن فروع هذا الفن غير السحرى ، أو المغناطيسية في تاريخ الفن ، لم يهتد إليهما إلا فى أواخر القرن التاسع عشر . والتيار الآن يتحول تحولاً واضحاً .. على أن الاتجاه لم يسر على وثيرة واحدة . إذ ظهرت بعض التيارات المضادة حتى فى التعيينات عندما عمت الدوائر الأدبية الإنجليزية مطرسة من أذغياه الإستطيقا الذين ادعوا اتباع مذهب يتادى بأن الفن يتبنى ألا يتبع أية غاية نفعية . بل يجب ممارسته من أجله فحسب . وهذه الصيحة الخاصة بأن الفن للفن كانت مبهمة فى بعض نواح . فهى على سبيل المثال لم تفرق بين الفن الحق والترفيه . وكان الفن الذى إفتن به أنصار هذه الدعوة ومناووه فناً ترفيهياً مخجلاً لأنه كان يورثه عن زعماء ملتقى من نفاس اختاروا أنفسهم ، إلا أنه من ناحية قد كان ذا غاية محددة : إقناعه قبله عمل على استبعاد الفن السحرى تماماً . وفى مثل هذا الجهد المظهرى للفن المماثل لجو تاجر بيع الخنزير انطلق رديارد كيبلنج بصباه وعصبيته وقصر نظره ونقصه - مستخدماً قلمه القدير فى استحضار الانتفضلات - التى رأى أنه لإقناعه بالهند ، أنها وثيقة الصلة بالحكم الإنجليزي الإمبراطورى لها - وإطلاقها - وانفوج الإستطيقوى لأنهم يعارضون الإمبراطورية بل لأنهم يعارضون الفن السحرى . فلقد أخطأ كيبلنج فى حق أكثر مقدساتهم حرمته . وما كان أسوأ : هو أنه قد لاقى نجاحاً ضخماً من جراء ذلك . إذ يعلو به الوف من الناس الذين يعرفون

هذه الانفعالات ودورها في تمييز أعمالهم اليومية ، ويشبهونها بدور
البخار في تسير الآلات البخارية ، إلا أن كيلنج كان رجلاً ضئيل الحجم
مريضاً بالحساسية ، ولهذا أدت المعارضة التي لاقاها من الاستطائقيين إلى
تعرضه للعواصف وهو يافع ومن ثم انقسمت روحه بين غايقين ولم
يستطع أن يكون على ولاء كامل لأى منهما .

واليوم قد دار الفلك ، فلقد ازداد التعلق بمبادئ كيلنج بدلاً من
أوسكار وايلد . وارتد أغلب أئمة شباب كتابنا إلى الفن السحري ، وإلى
حد ما تعد هذه الردة هي أبرز أحداث الفن البريطاني اليوم . وفي نظر
الاستطائقي لا يهم أن يكون هذا الأدب السحري الجديد قد انصرف عن
الدعوة للإمبريالية ، واتجه بدلاً من ذلك للدعوة إلى الشيوعية ، فمن غير
المهم عنده (وإن كان هذا يهم السياسى) منا تفعله العقيدتان المتنازعتان
اللتان اقتسما مبراث ليبرالية القرن التاسع عشر . فلا يهمه إن كانت
للسيوعية السنة وعينان وأصابع ، أو إذا كانت للفاشية أمتان ومخالب
فقط . إن ما يهم الاستطائقي هو عودة ظهور نوع قديم للغاية من الوعى
الاستطائقي هو النوع الذي اتجه إلى أحداث انقلاب في التماثيل التي
جاءت بها الانتقادات للمبراة التي وجهت في القرن التاسع عشر . فهو
بدلاً من أن يظهر «عدم مبالاة بالموضوع» باعتباره مسجود أمر تافه يمارس
الفنان فيه قدراته ، وأن ما يهم هو قدرات الفنان ، والطريقة التي اتبعها
في عرض هذه القدرات « أصبح لسان حاله هو القول «إن قدرات الفنان لا

يمكن إظهارها إلا إذا مارسها فى موضوع جدير بها . ويرمى هذا الرعى الإستايطقى الجدد إلى إصابة عصفورين بحجر واحد . فهو يرى الموضوع جانباً متكاملأ فى العمل الفنى ، ويتمسك بذلك . فلكى يقدر أى عمل فنى ببنى أن يكون المرء معنياً بموضوعه فى ذاته ، بالإضافة إلى اهتمامه بتناول الفنان له .

وتبدو هذه الكلمات مفزعة فى نظر الإستايطقى الذى تعلم فى مدرسة القرن التاسع عشر . فإن النظر إلى هذه الكلمات بعين الجد قد يعنى الرجوع إلى عصر تدهور فنى ، وإلى الهمجية . أى إلى العصر الذى يركن فيه مطلب الكمال الفنى الصعب المتال جانباً ، بعد تفضيل الدعاية السهلة عليه ، والذى يتم الحكم فيه على الفنانين لا وفقاً لمميزاتهم الفنية بل وفقاً لتوافقهم مع العقائد السياسية والأخلاقية والاقتصادية المقبولة من المجتمع الذى يتمون إليه . إذ أن هذا يعنى طرح حرية الفن الحديث التى تم الحصول عليها بعد لآى جانباً ، وهيمنة المذاهب الغيبية الغامضة .

ولن أتابع هذه المسألة أكثر من ذلك . إذ سوف نتناولها بطريقة جدية فى موضع آخر . وفيما يتعلق بالحاضر ، سأقتصر على إثبات حقيقة تجدد ظهور الفن السحرى أمام أعيننا ، وانقسام الباحثين النظريين فى الإستايطقا والنقد فى نظرتهم إليها .

ولقد ذكرت التجدد . إلا أنه لن يبدو تجددأ إلا إذا نظرنا إلى المكونات التى يتألف منها الفن نظرة مترفعة أو متعالية . فإن الإنتاج

الفنى ليس مقصوراً على صفوة الفنانين الذين اختاروا أنفسهم . فمنذ عصر النهضة ، لدينا على أقل تقدير ، بالإضافة إلى هذه الصفوة اتجاهان فنيان نشطان آخران . والسمة السحرية فى الفن فى كل منهما غير خافية .

فهناك أولاً - الفن القومى الخاص بالفقراء ، وعلى الأخص الفن الريفى أو القروى الذى يطلق عليه اسم «الفن الشعبى» باعتبار هذا الاسم دالاً على ما فيه من روح ود وإخاء . ويتألف هذا الفن الشعبى من أغان ورقصات ، وحكايات ودرامات . ولقد أهمل هذا الفن فى إنجلترا (بما يسودها من اتجاهات تنزع إلى ازدياد الفقراء مما أدى إلى اختفائه اختفاء يكاد يكون تاماً^(١) ، قبل أن يصبح «المثلمون» على بينة من أمره . وهذا الفن إلى حد بعيد سحرى فى أصله وبواعثه . فهو فن سحرى قد صدر عن شعب مشغول بالزراعة .

ثانياً - هناك الفنون التقليدية الخاصة بأصحاب الثقافات المتواضعة من الطبقات العليا . ومن الواجب الإفاضة فى الكلام عن هذا النوع (بالنظر إلى كثرة حدوث إساءة فهم لطبيعته) . وما أعنيه بهذا النوع هو أشياء مثل مواعظ المنابر وشعر التراتيل ، وموسيقى الآلات التى تعزفها الفرق الموسيقية العسكرية ، وفرق الرقص ، وإخارف حجرات الجلوس ، وإلى

(١) فى سنة ١٨٩٣ جمعت مائة وأربعون حكاية خرافية فى إنجلترا . ومنذ ذلك العهد أمكن العثور على قليل من الحكايات القليلة الأخرى . وبين سنة ١٨٧٠ ، سنة ١٨٩٠ أمكن كلاً من فرنسا وإيطاليا جمع ألف حكاية فى كل منهما .

غيسو ذلك . ويكتفى أن الملح أمارات التحفز على وجه القارئ المعتر بشافته وأسورة يصيح : إن هذا لعقزى ليس بفن إطلاقاً ، وإنه أعرف ذلك ، ولكنه سحر . والآن وبعد أن أصبحت الصلة بين الفن والسحر مشككية هامة مرة أخرى بحيث لن يمتطاع طرحها جانباً بكل بساطة وسطية ، فيهم الاستباقي أن يعرف بأن السحر فى حالة ازدهار ، وهو موجود فى كل مكان برغم عدم معرفة أئمة المجتمع (كما يعتقدون أنفسهم) له . فهم قد اعتبروا أنفسهم فتورين استناداً إلى اعتقادهم بأنهم يبدؤوا السحر نهائياً .

ومسألة الفن الدينى بترائيله وطقوسه وشعائره ، ربما لا تحتاج إلى تحليل . فمن الواضح أن مهمته هى استحضر - ومواصلة إعادة استحضا . - انفعالات معينة تتأثر بانطلاقها أفعال الحياة اليومية . وعند وصف هذا الفن بأنه سحرى ، فإننى لم أنكر حقه فى أن يسمى دينياً .

والآن ، وبعد أن أصبحنا لا نستخدم كلمة سحر على سبيل الاستهزاء ، وقررنا ما تعنيه ، فلا أحد فى حاجة إلى التثبت بإطلاقها على الأشياء التى يفضها ، أو فى حاجة إلى التردد فى إطلاقها على أى شئ يقدره . فالسحر والدين أمران مختلفان . لأن السحر هو استحضا الانفعالات المطلوبة لسير الحياة العقلية ، والدين عقيدة أو مذاهب من المعتقدات المتعلقة بالعالم ، هو علاوة على ذلك طائفة من القيم أو نسق

للسلوك غير أنه لكل نوعين جانبيه السحري ، نبوي . بوصف عناده بأنه « ممارسة » للظلم . يعني ممارسة . فاحته السحرية .

ومسألة الفن الوطني واضحة كذلك ، أو ربما لا تقل في وضوحها كثيراً عن المسائل الأخرى ، سواءً عني بالوطنية : القومية أو التعصب لحضارة معينة أو بلد معين ، أو عضوية حزب ما أو طبقة أو أية جماعة من الأفراد . ومن أمثله الأشعار الوطنية والأغاني المدرسية . وتناويز الأساطين والجهابذة ، ومنازل رجالات الدولة ، والتعصب التذكري للحرب والصور والمرحيات التي تعيد ذكر الأحداث التاريخية والموسيقى المعركة ، وكل الصور العديدة من الاحتفالات والمواكب والطقوس التي ترمي إلى التنبيه للولاء للدولة أو المدينة أو الحزب أو الطبقة أو العائلة أو أية وحدة اجتماعية أو سياسية . كل هذه الأشياء ذات طابع سحري ، مادام المقصد منها هو إثارة انفعالات لا تنطلق في تاحية أو أخرى بتأثير التجربة التي أثارها ، بل تسجّه بدلاً من ذلك إلى التسرب في أفعال الحياة اليومية ، وتحدث أثراً في هذه الأفعال بهم الوحدة الاجتماعية والسياسية المعنية .

ويمكن مصادفة طائفة أخرى من الأمثلة في الطقوس التي اعتدنا تسميتها بالألعاب الرياضية . فصيد الثعالب ولعب كرة القدم ليسا من ناحية أولية ترفها يمارس بقصد التسلية البرية . كما أنهما ليسا وسيلة خاصة بالتدريب البدني ، الذي يقصد به زيادة للقوة والمهارة البدنية .

إنها أفعال طفوسية تؤدي باعتبارها واجبات اجتماعية وتحاط بكل مظاهر السحر وأبهته المعروفة تماماً ، مثل الأزياء الطقوسية والمصطلحات الطقوسية والأدوات الطقوسية ، وأهم من كل ذلك الشعور بالتميز أو التفوق على جمهرة الآخرين . وعندما أقول ذلك فإننى لا أذكر شيئاً مستحدثاً . فالرجل العادى^(١) قد تأمل بالفعل هذه المسائل بمافيه الكفاية بحيث أستطاع الاهتمام إلى تقدم صحيح لغايتها . فهو يراها وسيلة لتحقيق ما يدعوه «بتهذيب الخلق» ومهمتها هى إعداد عشاقها لأعمال الحياة ، وعلى الأخص الأعمال الخاصة بالمرتبة التى أرادها الله لهم . فهذه الألعاب الرياضية - كما يقال لنا - تثبت روح الجماعة والشعور بروح التنافس الرياضى وتعلم عادة ضبط النفس (أثناء ركوب الخيل) والمبارزة بروح تدل على الرجولة ، أو بعبارة أخرى ، أنها تولد انفعالات يراد انطلاقها فى أنواع معينة من مواقف الحياة اليومية . وبغيرها يتعذر مواجهة هذه المواقف فى أنسب صورة . إنها تمثل جانب السحر فى فريضة الوصول إلى «الجنتمان» . ولا ينكر هذا الكلام حتى أعنف منتقديه . فهم لا يذكرون أن هذه الألعاب الرياضية ليست سحرية . أو أن سحرها ليس فعلاً . إن ما يقولونه هو أن الانفعالات التى يولدها هذا السحر التقليدى الذى ينسب إلى الطبقة العليا فى انجلترا ليست بالانفعالات التى تناسب

(١) والاثروبولوجيون على بينة من هذه النقطة - انظر كتاب (Hocart) The Progress of Man (تقدم الإنسان) ١٩٣٣ .

على أفضل وجه أى إنسان يرغب فى الحياة بطريقة فعالة فى العالم كما هو اليوم .

وختاماً للأمثلة سوف نتناول بالبحث أمثلة خاصة بمراسم الحياة الاجتماعية . ومن بين هذه الأمثلة : حفلات الزواج والجنائز وحفلات الغداء والرقص ، والاحتفالات بأنواعها التى تزدهر بأبهرها حياة المتحضرين فى العصر الحديث من رجال ونساء (والتي تعد لهذا السبب على أقل تقدير أشكالاً من الفن بالقوة) . فكل هذه الأشياء سحرية فى جوهرها . وكلها تستلزم زياً لم يقصد به التسلية أو إرضاء ذوق فردى ، إذ هو يتبع نمطاً سبق تحديده . وغالباً لا يكون هذا الزى مريحاً على الإطلاق ، وعند تصميمه يراعى دوماً تأكيد جلال المناسبة . وكل مراسم الحياة الاجتماعية تستلزم أنواعاً محددة من الأحاديث ، أو على أية حال شذرات من بعض مفردات مقررة . كما أنها تستلزم أدوات رسمية مثل الخواتم أو النعوش أو أجهزة معقدة من السكاكين والشوك والأكواب ، كل قطعة منها ذات دور مخصص لها . ويكاد يكون من مستلزمات هذه الطقوس استخدام أزهار ذات أوصاف محددة تنظم وفقاً لطريقة محددة ، بالإضافة إلى تقديم فروض معينة لأعلى مقام فى هذه الطقوس . ومن مستلزماتها كذلك أتباع مراسم محددة فى الفرح أو الحزن .

وفيما يتعلق بغايتها ، فإن كل هذه المستلزمات ترمى صراحة ويقصد إلى إثارة انفعالات معينة يراد منها تخصيص الحياة العملية فيما بعد .

أما حفلات الزفاف ، فلا صلة لها بحقيقة قيام حب (عندما يعد ذلك حقيقة) بين الطرفين الأساسيين . فهي لا تمنى الإفصاح عن ذلك ، ولهذا يمتلئها كثيرون من الذين يحبون بعمق ويسرونها إهانة لعواطفهم ، ولا يتحملونها إلا بسبب إرغامهم على قبولها خضوعاً لمعتقدات عائلاتهم . وغاية هذه الحفلات هي خلق باعث عاطفى يساعد على تحقيق صلة من نوع معين . هذه الصلة ليست صلة محبين ، بل صلة زوج وروجة ، يعرفهما العالم وفقاً لهذا الأساس سواء توفر الحب أم لا .

والجنازة هي إعادة توجيه للمشاعر من نوع مختلف ، ففرض مشيى الجنازة الأساسى ليس استعراضاً علنياً لأحزانهم ، بل هم يرمون إلى طرح الصلة العاطفية القديمة التى كانت تربطهم بالشخص فى حياته جانباً ، وأن يستبدل به صلة عاطفية جديدة بنفس هذا الشخص باعتباره ميتاً . والجنازة تمثل تعهدهم العلنى بأنهم سيعيشون فى المستقبل بدون . وهو تعهد عسير يصعب تحقيقه كاملاً ، فحينئذ يعرف قلبه معرفة كافية تساعد على تقرير ذلك .

والقصد من حفلات الغداء هو خلق صلة أو تجديد لها . وهذه الصلة ليست صلة تفاهة أو مصالح أو قافضة على أمور سياسية ، بل هي ترمى إلى مجرد توثيق صلة صداقة عاطفية بين المدعوين ، وعلى الاختص بين الداعى وكل مدعو من المدعوين الكثيرين . فهذه تعزز عاطفة الصداقة وتبورها . وأفضل ما يتوقع منها هو أن يشعر كل فرد بمدى الجاذبية

الشخصية في الآخر . وأقل ما يتوقع منها هو أن يشعر بأن الآخر ليس شخصاً موزولاً إلى هذا الحد . وسوف تكون حفلة الغذاء هزيلة للغاية إذا لم تستحضر فيها إلى حد ما هذه الانفعالات . وإذا لم تبعث إلى حد ما الحياة في الحفلة ذاتها .

والرقص كان على الدوام تضحراً ، وملوان يظهر منه هذه الصورة . وغايته الأساسية في صورته الحديثة والمتحضرة هي التعارف الرسمي فالقصد منه هو إثارة الاهتمام لدى الصغار من كلا الطرفين ببعض أفراد من الجنس الآخر يتم اختيارهم أو اختيارهم - تبعاً لفعل رئيسي - من بين الأشخاص الذين يؤهلهم حسيهم ونسبهم (أي تشقيهم المناسبة في مراحل الحياة المختلفة) بالارتباط سوياً بالزواج . ومادام تحقيق هذا الاهتمام ، وتبينه تبعاً لذلك ، أمراً بعيد التحقق خلال الرقص ، فلذا فإن المقصود هو أن يثمر هذا الاهتمام في الصلة التي تنشأ مستقبلاً . والحفلة الراقصة أساساً كما وصفتها بحق جداتنا الأكثر صراحة ، هي المناسبة التي تعثر فيها الفتيات على الزواج .

وعلى وجه الدقة . كل هذه الطقوس والمرايم السحرية تمثيلية . فهي تمثل تمثيلاً حرفياً - وإن كان هذا يتحقق بعد انتهاء - الأفعال العملية التي قصد أن تنتهض بها . وفي حالات مثل رقصات الحرب ، وطقوس الحرب تكون رمزية ، بالمعنى الذي عرفناه به هذه الكلمة - بعد اعتراضنا عليه - في نهاية الفصل الثالث (٤) . وعلى سبيل المثال فهو الزواج تشابك يدي

الزوجين ، ويسيران وقد تأبطا ذراعيهما وسط الجميع رامزين إلى رابطتهما فى نظر العالم . وفى الجنارة ، المشيعون يوارون الميت التراب ، وهم يرمزون إلى تحررهم من العاطفة التى أبدوها نحوه فى الحياة . وفى حفلات الغذاء يتناول المضيف والضيف نفس الطعام رامزين إلى روح الود والألفة التى ينبغى أن تسود صلتهم الأكثر تعاطفاً مستقبلاً . وفى الرقص يرمز تعانق رفقاء الرقص إلى عناق الحب .

وبوجه عام ، كل هذه الطقوس والمراسم إذا نظر إليها نظرة استنطائية بحتة ، تعد أعمالاً فنية متوسطة القدر ، مثل أية تصويرة أكاديمية عادية ، ويرجع هذا إلى نفس السبب . ففى كل هذه الحالات يوجد دافع فنى ، إلا أنه خضع لهيمنة الجانب السحرى ، كما تجرد من طبيعته الحقة . فأنغام التراتيل والأغاني الوطنية ، عادة ، لا تستحق أى تقدير من الموسيقيين . ومن غير المتوقع أن يظهر أى علم من أعلام البالية أى حمس عند مشاهدة صيد الثعالب أو مباراة فى الكريكت . ويندر أن تكون أعمال الإشراف على حفلات الزواج أو الولائم ذات قيمة فنية عالية . ولن يثنى أى راقص محترف كثيراً على ما يجرى فى أى حفلة راقصة أنيقة . غير أن كل هذا النقد شئ والطابع السحرى البحث فى هذه المراسم ، أو بالأحرى الطابع التمثيلى الذى يعد الطابع السحرى مجرد مظهر من مظاهره ، شئ آخر . فهذه المراسم ليست فناً حقاً ، ومثلها فى ذلك مثل التصاوير أو صور المشاهد الطبيعية . فلها - مثل كل

هذه الأشياء - مهمة آلية غير استيطانية تماماً ، وهى مهمة إحداث
 انفعالات محددة . وهى مثلها قد تصبح فناً كذلك على يد فنان حق (ومن
 الواجب ألا نتصور وجوده بمعزل عن متذوقين يطالبون بالفن الحق) .
 وسوف يتحقق ذلك إذا أمكن الشعور بالباعثين الفنى والسحرى ،
 وكأنهم باعث واحد ، كما حدث بين سكان كهوف «أوريناك»
 «وماجدلينا» وعند المصريين القدماء واليونانيين والأوروبيين فى العصور
 الوسطى . غير أن هذا لا يمكن أن يحدث فى حالة وجود شعور بتمايز
 الباعثين ، كما هو الحال الذى لا يتغير عندنا .



ملحوظة ٢ - لقد اقتضت ضرورات البحث المباشرة فى هذا الكتاب
 أن أكتفى بالاطلاع على الفصل الثالث من كتاب فرويد : Totem & Taboo .
 ولعل القارئ يغفر لى إذا أضفت القول بأن كل شىء ذكرته
 عن هذا الفصل ينطبق بالمثل على باقى الفصول مع مراعاة اختلاف
 الأحوال (mutatis mutandis) . فالمغالطات كامنة فى الأساس الذى
 اعتمد عليه فرويد عند تأليف الكتاب . وهذا الأساس هو تطبيق نظرات
 التحليل النفسى ونتائجه على المشكلات التى لم تفسر فى سيكولوجية
 الأجناس ، عند معالجتها . وبلغة أكثر بساطة ، هذا يعنى تفسير غرائب
 معتقدات الهمج وسلوكهم ، بالقياس إلى الغرائب التى يلاحظها المحللون
 النفسيون فى مرضاهم . غير أن كلمة «همجى» هنا تعنى فقط «الانتماء

إلى لغة صفتارة ذات اختلاف ملحوظ عن حضارة أوروبا الحديثة .
وغرائب عقيدة الهمجي في سلوكه ، هي معجزة نقاط تطو غربية في نظر
الأوروبيين الحديثين . وأعني بذلك النقاط التي اعتمد عليها هذا الاختلاف .
وأنا إذا استخدمت مرة أخرى لغة أكثر من ذلك بساطة أستطيع القول بأن
ما فعله فرويد هو دمج الاختلافات بين الحضارة الأوربية والحضارات غير
الأوربية إلى اختلاف بين المرض العقلي والصحة العقلية . فهل من
الغريب بعد ذلك أن يقابل الهمجي ذلك بالمثل ؟

وليس هنا المكان المناسب للكشف تفضيلاً عن الخيل والسفينة التي
اعتمد عليها فرويد في إقناع نفسه (وآخرين كذلك كما هو واضح) بأنه قد
حقق ما أراد . وما أوجه إلى من وراء هذه الملاحظة هو بيان أن الشخص
الذي يستطيع محاولة مساواة الاختلاف بين الحضارات بالاختلاف بين
المرض العقلي والصحة العقلية ، وبمباراة أخرى الذي يحول المشكلة
التاريخية لطبيعة الحضارة إلى مشكلة طبية هو شخص تعد كل آرائه في
جميع المشكلات المتصلة بطبيعة الحضارة رائفة . هو زيف متناسم تناسباً
طردياً مع مقدار تمسكه بإخلاص بمحاولاته . ويزداد زيف آرائه خطورة
كلما عظم تأثيره في مجال بحثه . ومن بين المشكلات الخاصة بطبيعة
الحضارة مشكلة طبيعة الفن .

الفصل الخامس

الفن والترفيه

١ - الفن الترفيهي

إذا صممت أية أداة لإثارة أى انفعال معين ، وكان القصد من انطلاق هذا الانفعال هو المتعة باعتبارها شيئاً ذا قيمة فى ذاته ، ولم يكن المقصود هو تفرغ هذا الانفعال فى مشاغل الحياة العادية، كانت مهمة هذه الأداة هى الترفيه أو التسلية . والسحر مفيد ، وهذا يعنى أن الانفعالات التى يثيرها تقوم بمهمة عملية فى أمور الحياة اليومية . والترفيه ليس مفيداً بل ممتعاً فحسب ، لأن هناك سداً منيعاً يفصل بين عالمه وبين عالم المسائل العامة ، والانفعالات التى تتولد عن الترفيه تتوقف عند هذا السد .

وكل انفعال إذا نظر إليه من الناحية الديناميكية يمر بمرحلتين :
مرحلة التهيئة أو الاستشارة ، ومرحلة التفريغ ، وتفريغ أى انفعال هو
فعل يتحقق نتيجة لاستحثاث هذا الانفعال وعندما نقوم به ، فإننا نطلق
الانفعال ونريح أنفسنا من التوتر ، الذى يظل جاثماً على نفوسنا إلى أن
نتمكن من تفريغه بهذه الطريقة . والانفعالات التى يولدها أى ترفيه
ينبغى تفريغها مثل أية انفعالات أخرى ، إلا أنها تفرغ فى فراغ - أو فى
الفراغ فحسب . وهذه فى الواقع هى السمة التى يتميز بها الترفيه .
فالترفيه هو وسيلة لتفريغ الانفعالات بطريقة معينة بحيث لا تتداخل مع
مهام الحياة العملية . غير أنه بالنظر إلى أن تعريف الحياة العملية على هذا
الوجه قد يعنى تعريفها بأنه جانب الحياة الذى لا يدعى ترفيهاً فحسب .
لهذا السبب فلو قصد بهذا القول التعريف فإنه سيؤدى إلى الوقوع فى دور
ولذا علينا أن نقول : إن إقامة حد بين الترفيه والحياة العملية^(١) يعنى
تقسيم التجربة إلى قسمين . وهذان القسمان يتصلان بعضهما ببعض
بطريقة ما بحيث لا يسمح للانفعالات التى تتولد فى أى قسم بتفريغ
نفسها فى القسم الآخر . ففى أحدهما ، الانفعالات ينظر إليها باعتبارها
غايات فى ذاتها . وفى الآخر ينظر إليها باعتبارها قوى تؤدى فاعليتها إلى
غايات تتجاوزها . والقسم الأول يدعى الآن الترفيه ، ويدعى القسم الثانى
بالحياة العملية .

(١) الاستطفيقون الذين يجادلون فى الصلة بين «الفن» و «الحياة» باعتبارهما يدلان على
شيئين غير متضمنين بعضهما فى بعض ، يدور جدلهم بالفعل حول هذه التفرقة .

وإذا أريد تفرغ الانفعال بغير تأثير الحياة العملية به ، فمن الواجب خلق موقف وهمي يفرغ فيه هذا الانفعال . وسوف يكون هذا الموقف بالطبع موقفاً «يمثل» الموقف الحقيقي يفرغ فيه الانفعال نفسه من الناحية العملية (انظر الفصل الثالث ٤) .

والاختلاف بينهما - وهو ما تبين عندما أسمينا الموقف الأول موقفاً حقيقياً وأسمينا الموقف الثاني موقفاً وهمياً - هو ببساطة كما يلي : الموقف الذي دعوناه بالوهمي هو الموقف الذي يفهم منه توارى الانفعال المفرغ ، أى أنه لن يؤدي إلى حدوث العواقب التي كان المفروض أن يحدثها في أحوال الحياة العملية ، فمثلاً إذا عبر إنسان لآخر عن البغض بأن لوح بقبضته في وجهه وهدده وغير ذلك ، لاعتبر هذا الإنسان عادة شخصية خطيرة ، أو خطرة على الأخص في نظر الشخص الذي تهدد ، الذي سوف يلجأ لهذا السبب إلى خطوات معينة لوقاية نفسه ، ربما كانت تهدئة الشخص الأول ، أو مهاجمته ، أو التغلب عليه ، أو الاستعانة بالشرطة ، فإذا فهم بأن شيئاً من هذا القليل لن يحدث ، وأن الحياة سوف تستمر وكان شيئاً مالم يحدث ، فإن الموقف الذي عبر فيه عن الغضب يدعى في هذه الحالة موقفاً وهمياً .

والمواقف من هذا النوع تشبه المواقف المترتبة على السحر في كونها تمثيلية ، أى أنها تؤدي إلى استحضار انفعالات مماثلة للانفعالات التي تستحضر في حالة المواقف التي يقال أنها تمثلها . وهي تختلف من ناحية

أنها «غير حقيقية» أو «وهمية» أى أن الانفعالات التى تستحضرها قد قصد تواريها بدلاً من انسيابها فى المواقف المتمثلة . وجانب التوهم هذا هو ما يدعى «بالوهم» (المرتب على الوقائع المصطنعة) . وهو عنصر يختص به الفن الترفيهى وحده ، ولا يصادف إطلاقاً فى السحر أو فى الفن بمعناه الحق . وفى حالة طفوس السحر ، إذا قال أحد الناس عن صورة معينة أنها «يسون» أو قال عن تمثال من الشمع «هذا هو عدوى» فلا وجود لآى وهم فى هذه الحالة . فالكل يعرف جيداً الاختلاف بين الشيتين . والوهم فى الفن الترفيهى يختلف اختلافاً بيناً عن أوهام ألعاب الأطفال التى لا تعد ترفيهها ، بل تعد نوعاً جاداً من العمل . ونحن إذا دعوناها بالوهم كان هذا على سبيل التشبيه بأشياء صادفتها فى تجاربنا بعد البلوغ .

وفى حالة إطلاق هذه التسمية - وفيها إساءة فى الوصف - فإننا نكون قد أيدنا استمرار الطفل فيما يقوم به ، حتى يستطيع التدريب على المشكلات الأساسية فى حياته بغير تعويق أى تدخل قد يقوم به البالغون بغير تردد لو عرفوا ما يرمى إليه من فعله .

وكثيراً ما عقدت مقارنات بين الفن واللعب ، بلغت فى بعض الأحيان إلى حد اعتبارهما متماثلين ، وهذه المقارنات لم تساعد البتة على إلقاء الكثير من الضوء على طبيعة الفن ، لأن من قاموا بها لم يذلوا أى جهد فى تأمل ما يمنونه باللعب . فإذا كان المقصود باللعب تسلية الإنسان لنفسه - كما تعنى فى كثير من الأحيان - لما كان هناك أى تشابه هام بين

اللعب والفن الحق ، أو أى تشابه بين اللعب والفن التمثيلى فى صورته السحرية . إلا أنه يوجد أكثر من وجه شبه بين اللعب والفن الترفيهى ، بحيث يمكن القول بأن الإثنين شئ واحد . وإذا عنى باللعب المشاركة فى الألعاب ذات الطابع الطقوسى فإنما الفن الحق لا يشبه ذلك إلا قليلاً . وربما كان وجه الشبه بين هذه الألعاب والفن الترفيهى أقل من ذلك . إلا أن هذه الألعاب - كما رأينا - ليست شبيهة بالسحر فحسب ، بل هى سحر . غير أن هناك شيئاً آخر نسميه باللعب ، وهو الفعل الخفى الذى يشغل بال الأطفال ليلاً ونهاراً . فهو ليس ترفيحاً ، وإن كنا نحن البالغين قد نرفه عن أنفسنا بتقليده ، بل وقد نشارك فيه فى بعض مناسبات خاصة . هو ليس بسحر ، برغم ما يبدو بينهما من تشابه فى بعض النواحي . فلعله شبيه بالفن الحق إلى درجة كبيرة . ولقد قال عن الأطفال جيامبستافيكو - الذى عرف الكثير عن الشعر والأطفال - إنهم شعراء «أعلاء» ، وربما كان على حق فى وصفه . إلا أن أحداً لا يعرف ما الذى يفعله الأطفال ، عندما يلعبون . وما يفعله الشعراء عندما يكتبون الشعر - وإن اتسم بصعوبته - أكثر سهولة بكثير من معرفته . وحتى لو كان الفن الحق ولعب الأطفال شيئاً واحداً لما ساعد مثل هذا القول على إيضاح معنى الفن الحق عند الكثيرين منا^(١) .

(١) ابتكرت الدكتورة مرجريت لوينفلد فى كتابها Play in Ghildhood (اللعب فى الطفولة) الذى صدر سنة ١٩٣٥ ، طريقة لاكتشاف العالم المجهول للعب الأطفال . ولقد جامت باكتشافات غريبة خاصة بالصلة بين هذا اللعب وصحة الطفل . وربما =

وهناك نظرية «هدونية» للفن تتعرض كغيرها من النظريات الهدونية الأخرى إلى اعتراض يقول بأنه حتى إذا كانت مهمة الفن هي توفير «المتعة» (كما قال كثيرون من الفنانين الطيبين) فإن هذه المتعة لا تعنى اللذة بوجه عام ، بل هي لذة من نوع محدد . ومصادفة هذا الاعتراض أبلغ دليل على وجود فن ترفيهي . فالفتان عندما تصبح مهمته هي الترفيه ينصب جهده على إدخال السرور في قلوب جمهوره بإثارة انفعالات معينة وعلى تزويدهم بمواقف وهمية يمكن تفرغ هذه الانفعالات فيها بغير أذى .

وتجربة السعى إلى الترفيه لا يبحث عنها باعتبارها وسيلة لمقصد آخر ، بل يبحث عنها لذاتها . ومن ثم ، فبينما يعد السحر نفعياً ، فإن الترفيه لا يعد نفعياً بل هدونياً . أما العمل الفني المزعوم الذي يؤدي إلى الترفيه فعلى النقيض من ذلك . إنه نفعي محض . فهو خلافاً للعمل الفني الحق ليس له أية قيمة في ذاته ، إنه مجرد وسيلة لغاية . فهو قد أنشئ بمهارة وكأنه عمل هندسي ، كما أنه مركب بمهارة مثل أية رجاجة من الدواء لإحداث أثر محدد سبق تصوره ، هو استحضار نوع معين من الانفعالات عند نوع معين من الجمهور ، بالإضافة إلى تفرغ هذه

= أمكن التعبير عن تفسيراتي لما اكتشفته بأنها توحى بوجود تماثل بين اللعب عند الأطفال والفن الحق . وسوف أتناول بعض الشيء فيما بعد (الفصل العاشر ٧ ، والفصل الثاني عشر ٣) الصلة بين الفن وسلامة العقل (التي تتضمن سلامة الجسم بالنظر إلى أن الناحية السيكلوجية قد تسئ إلى صحة الجسم أو تحسن إليه) .

الانفعالات استجابة لموقف وهمي . وعندما توصف الفنون بالفاظ تتضمن القول بأنه أساساً أشكال من المهارة ، تكون الإشارة - كما تدل الكلمات عادة هذه الأيام - إلى هذا الطابع النفعي للفن الترفيهي . وعند وصف تقبل المشاهدين لها في مصطلحات سيكلوجية بأنه رد فعل لمنبه ، تكون الإشارة مماثلة . ومن الناحية النظرية ، في كلا الحالين ، قد تكون الإشارة إلى النوع السحري للتمثيل ، إلا أنه في العالم الحديث يتجاهل هذا بوجه عام . إذ جرت العادة عندما يستمع الباحث في الاستاطيقا الحديثة - أو يقرأ - بيانات عن الفن تبدو غريبة أو منحرفة أو خاطئة لا أن يتساءل عن إمكان إرجاع غرابيتها (أو غرابتها ظاهرياً) إلى الخلط بين الفن الحق والترفيه ، بل يرجع ذلك إلى خلط في عقل مؤلفي هذه الكتابات الفنية أو في عقله .

٢ - المنفعة والمتعة^(١)

مهمة السحر ومهمة الترفيه في العمل الفني هما بغير جدال مهمتان منفصلتان ، من حيث استثارتهما لانفعالات معينة في جمهور معين وفي لحظة معينة . فأنت لن تستطيع إثارة انفعال معين في جمهورك (ولنقل كراهية الفرس) وأن تجعل ذلك يتحقق في نفس اللحظة ، واعتماداً على

(١) غاية كل من يكتبون شيئاً ما للعرض هي الكتابة للمتعة والمتعة ، أو ينبغي أن يكون لأمر كذلك (بن جونسون في Epicene أو The Silent Woman المرأة الصامتة) .

شئ واحد ، أى بوساطة السخرية منهم وتصويرهم فى صورة مشير للضحك ، وفى صورة عملية بأن تحرق ييوتهم . على أن أى انفعالا يستثار بفعل موقف تمثيلى معين لا يمكن أن يكون بسيطاً فى طابعه . فهو يظهر على الدوام فى صورة صيغة معقدة أو تيار معقد ، إلى حد ما يتألف من انفعالات مختلفة . ولا يلزم أن تكون حالة كل هذه الانفعالات واحدة من حيث طبيعة انطلاقتها . فبوجه عام قد تنطلق بعضها فى نواح عملية ، بينما يتوارى البعض الآخر . والفنان إذا ألم بواجبه سيعرف أى انفعال سينطلق على هذا الوجه ، وأى انفعال سينطلق على الوجه الآخر . وعندما قال هوراس *Omni tulit punctum qui miscuit utile dulci*^(١) كانت كلمة *utile* انطلاق الانفعال فى الناحية العملية ، كما كانت *dulce* تعنى انطلاقتها فى الأشياء الرومية الخاصة بالترفيه . ويقول كاتب ماريات فى قصة البحار إيزى *Midshipman Easy* «نحن لا نكتب هذه الروايات لمجرد الترفيه» . ثم يتابع كلامه بعد ذلك بالزهو لأنه قد استخدم رواياته فيما مضى - وأن هذا لم يكن بغير أثر - للدعوة لإصلاح الإدارة فى البحرية . ومستر برنارثو تابع مخلص آخر لهوراس . فهو لم يشعر إطلاقاً بوجود أى شئ يسيء إلى الفن . واشتغل طوال حياته بنجاح سميراً ، دائم الحرص على وضع القليل من القذائف الممتلئة ضمن قذائفه

(١) هذا البيت والبيت التالى له - وهو غير مذكور هنا - يعنى أن الترفيق سيكون حليف من يجمع بين الضحك واللذة ، أى بالترفيه عن القارئ وتهذيبه فى الوقت نفسه .

الفارغة ، وعلى جعل جمهوره يتصرف من المسرح وهو يشعر بالغضب من الطريقة التى يعامل بها الأزواج زوجاتهم أو ما يشابه ذلك . غير أنه وإن كان قد تبع نفس التقليد الذى سار عليه ماريات ، إلا أنه من المشكوك فيه أن يكون قد حظى بنجاح مماثل فى النشرات التى كتبها . والاختلاف بين كاتب وآخر ، ليس كبيراً مثل الاختلاف بين عصر وآخر . ففى المائة عام التى انقضت بعد نشر Midshipman Easy نضالت بصورة محسوسة قدرة كل من الفنانين والجمهور ، على خلط جرعة من السحر مع الترفيه . وعندما بدأ مستر جالسورثى يكتب كان يضيف إلى (قطيرة) مسرحياته الكثير من الـ Utile ، والقليل من الـ Dulce بحيث لا يستطيع هضمها سوى أصحاب المعدات القوية . وترتب على هذا اضطرابه إلى الاستغناء عن السحر ، وتخصصه فى تسليية فئة من قرائه يغلب عليها الصرامة ، بما رواه عن أفعال عائلة فورست .

ومن الواجب على أولئك الذين لا يقدرّون على السحر بالفعل - كما يقال لنا بحكمة فى قصص الجان - أن يحرصوا على الابتعاد عنه . فمن أبرز المظاهر الدالة على طابع أدب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ما حدث عندما تسلطت مسحة من الوقار فجأة على بعض أساطين الترفيه العتاه مثل جيروم . ك . جيروم ، أو على بعض الناجحين من تجار الجعة مثل مستر أ. أ. ميلن ، جعلتهم يتحفزون ويصممون على هداية جمهورهم بما قدموا من أمثلة دالة على الصلاح .

ولم يحدث شيء من هذا القليل فيما مضى إطلاقاً . فهو مثل منفر غريب لما لحق الذوق من تدهور إبان القرن التاسع عشر .

والفنان التمثيلي في حاجة ماسة ، بوجه عام ، لأن يكون ذواقاً ، بمعنى وجوب معرفته - دفعاً لبلايا مهنته - أية انفعالات سيثيرها . فما دام لا يقصد القيام بدور الساحر مثل تيمونيوس في قصيدة درايدن ، ولم تتجه نيته إلى إثارة مشاعر لا يستطيع من يشعرون بها إطلاقها في الأفعال العملية ، فإن عليه اختيار المشاعر التي ستخضع - في حالة هؤلاء المتذوقين المعينين - للإشباع الوهمي ، وهناك خطر على الدوام ينشأ بمجرد استئثار أية انفعالات وهو احتمال هدمها للسد المنيع (الذي يفصل بين الناحية العملية والترفيه) وتدفعها في الحياة العملية . غير أن كلاً من المرفق والمرفق عنه يسعى للحيلولة دون حدوث هذه الكارثة ، وبالتعاون المخلص بينهما يمكن المحافظة على سلامة هذا السد . ومن الواجب أن يلجأ الفنان إلى موقف وسط . فعليه إثارة الانفعالات التي تعد قريبة قريباً كافياً من حياة جمهوره العملية بحيث تؤدي إثارته إلى شعور قوى بالسرور ، على ألا تكون هذه الانفعالات وثيقة الصلة بهذه الحياة العملية إلى الحد الذي يساعد على حدوث خطر في حالة ظهور فجوة في السد الفاصل . فمثلاً لن ترفه أية رواية يستهزأ فيها بشعب أجنبي عن جمهور لا يشعر بأي عداة تجاه هذا الشعب ، كما أنها لن تسلي كذلك جمهوراً قد وصل في عداته لهذا الشعب إلى ما يقرب من درجة الغليان .

والقصص الإباحية التى قد ترفه عن شاب متوسط العمر من رواد الأندية ،
لن ترفه عن رجل عجوز قد تجاوز الرغبة الجنسية ، أو شاب صغير اردادت
قوة رغبته الجنسية إلى حد موجد .

٣ - أمثله من الفن الترفيهى

والانفعالات التى تسمح بتسخيرها على هذا الوجه لغايات الترفيه
متنوعة تنوعاً لا حصر لها . وسوف نكتفى بذكر أمثلة قليلة منها .
والرغبة الجنسية سهلة التكيف للضاية لتحقيق هذه الغايات . فهى سهلة
الإثارة ، كما أنه من اليسير التناهما مع الموضوعات الوهمية . ومن هنا
أصبح نوع الفن الترفيهى الذى يسمى فى أفحش صوره وأحطها بالفن
الإباحى ، شائعاً ومحبوباً إلى أبعد حد . وهذا النوع غير مقصور على
ممثلات المرايا التى عادت إلى الظهور فى التصوير والنحت الأوروبى فى
عصر النهضة ، عندما استعير عن الفن السحرى بفن آخر ذوى دور
تريفيى . إذ هو يشمل كذلك الرواية أو القصة المبنية على فكرة جنسية
والتي ترجع إلى نفس العصر . فهى أساساً تعمل على إثارة الانفعالات
الجنسية عند الجمهور . ولا تقصد إثارة هذه الانفعالات تشبث أى لقاء
بين الجنسين . إنما المقصود هو تزويد الجنسين بموضوعات وهمية ، وبهذا
يحيدون عن هدفهم العلى ويتجهون إلى مهام الترفيه . ولا يمكن تصديق
إلى أى حد أثرت هذه الناحية الجنسية الوهمية فى الحياة الحديثة إلا إذا
تحققنا من ذلك بالرجوع إلى الكتب المتداولة ، ووفرة ما فيها من قصص

غرامية ، وإلى السينما التى يقال : إنه من الأسس التى يكاد يسلم بها جميع المتجبن عدم قدرة أى فيلم على مصادقة النجاح إلا إذا عنى بالحب . ولا ننسى ماهو أهم من ذلك ، أى المجالات والجرائد ، حيث تظهر تصميمات الأغلفة والأخبار والقصص والإعلانات مشبعة بمادة من النوع نفسه مثل القصص الغرامية وصور الحسان المنتهكات والمجردات ، أو صور رجال ذوى جاذبية (فى حالة القارئ) . وهذه الإباحية تظهر بقدر ضئيل تبعاً لحساب دقيق بحيث لا تخذل الحياء ، إلا أن أثرها كبير إلى حد بعيد ، فهو يسمح بإحداث الأثر المطلوب . وغير عجيب أن يصف الميسو برجسون حضارتنا بأنها حضارة أفروديتية . غير أن الوصف ليس صحيحاً الصحة كلها . فليس صحيحاً أننا نعبد أفروديت . ولو كان ذلك كذلك ، لخشينا هذه الأشياء الوهمية ، خشية احتمال إغصابها لإفروديت . والأفروديتية نظرة تخص الأفعال الحقة ، بينما ينظر لصور الفتيات السابحات الفوتوغرافية باعتبارها شيئاً بديلاً لهن . وربما كانت الحقيقة هى أن هذه الأشياء تكشف عن مجتمع تدهورت فيه المشاعر الجنسية إلى حد أنها لم تعد تتجسم فى شكل آلهة - كما كان الحال عند اليونانيين - أو تتجسم فى شكل الشيطان - كما هى الحال عند المسيحية الأولى - بل أصبحت تبدو العوية . فهو مجتمع ضعفت فيه الرغبة فى التكاثر ، بعد إدراك أن الحياة كما صنعناها غير جذيرة بالحياة ، بحيث أصبحت أعز أمنية لدينا ألا يكون لنا ذرية .

ومسألة الخيالات الجنسية لها وضع خاص ، ويبدو أن الزمام فى هذه الناحية قد أفلت من أيدينا ، وكشف ذلك وجود شيء خاطئ فى حضارتنا فى شمولها . وهناك أمثلة عديدة لا أثر لهذا التعقيد فيها . فمثلاً يمكن الحصول على جانب كبير من السرور من انفعال الخوف . واليوم تذودنا به زمرة من المواهب التى تألفت فى كتابة قصص المغامرات المفزعة . وهذه المثيرات "thrillers" ، مع استخدام التسمية الشائعة ، ليست أمراً مستحدثاً . فنحن نصادفها فى المسرح على عهد الملكة اليزابيث ، وفى التماثيل المنحوتة على المقابر فى القرن التاسع عشر (وفى القرن الوسيط كانت التماثيل التى تمثل يوم القيامة لا ترمى إلى قشعريرة الأبدان . بل كانت ترمى إلى إصلاح الأرواح الشريرة) . هى موجودة كذلك فى قصص مزراد كليف وفى قصة «الراهب» لويس . وفى نقوش دوريه Doré . ونصادفها بعد أن رفعت إلى مرتبة الفن الحق فى الحركة الأولى من سمفونية بيتهوفن الخامسة ، وفى خاتمة أوبرا دون جيوفانى لموتسارت . ولن نستطيع فيما يتنا أن ننكر كيف انتشر تعلم القراءة بفضل القصص المفزعة (التي تباع بينس واحد) بما فيها من أهوال تجعلنا نرتجف ، والتي كانت تدور حول المجرمين الأذكياء من مهرة الرماة ، وحول الأشرار الأجانب . ومن المشكلات المحيرة لؤرخى الفكر ، البحث عن أسباب ضعف تأثير قصص الأشباح هذه الأيام ، بعد أن كانت قيمتها فى يوم من الأيام تعتمد على هذه الغاية ، برغم ازدياد الإقبال على ما

يروى عن طقوس الوثنيين ، وما فيها من وفرة الإراقة العلنية للدماء ، بل والكثير من الإشارات المتذلة .

وترتكز القصة البوليسية - أحب أنواع الترفيه التى قدمتها إلى القارئ الحديث حرفة الكتابة - من جانب ، على إثارة مخاوف القارئ ، إلا أنها تستهوى من ناحية أخرى خليطاً من الانفعالات الأخرى . ولقد كان عنصر الإثارة بوساطة الخوف عند بو (إدجار آلن بو) قوياً للغاية . وربما رجع إلى تأثيره - أو إلى تأثير سبب آخر متأصل فى حضارة الولايات المتحدة - ما يظهر من جنوح قوى إلى تفضيل الأمريكيين لهذا النوع فى قصصهم البوليسية ، أكثر من أى شعب آخر . فاجسام الأمريكين ، فى هذه القصص ، تتعرض لأقصى أنواع التنكيل . والشرطة الأمريكية تتميز بوحشيتها فى معاملة المشبوهين^(١) . ومن الانفعالات الأخرى ذات الأهمية التى تستثار فى هذه القصص ، الاقتتان بالقوة ، فقيما يصح وصفه بعصر رافلس^(٢) كان إشباع هذه الانفعالات

(١) يذكر مراقب البوليس كيرك «من ناحية أى إنسان يقوم بمثل عملى ، لا أستطيع القول بأنه قد توتب على تأثيرها أى اثر . فأننا أقرأ القصة الأمريكية مرة وأقرأ ما قيل فيها عن كيفية تصرف الشرطة - ثم أقول لنفسى حسناً . . إن هذا لا يبدو صائباً فى نظرى » . انظر إلى كتاب Busman's Honey moon - Dorothy L, Sayers ص ١٦٦ .

(٢) رافلس Raffles هو بطل قصة E.W. Hornung The Amateur Cracksman التى صدرت ١٨٩٩ . وتطلق اليوم كلمة رافلس على كل لص شريف .

يتحقق بواسطة الإيحاء للقارئ بأن يتشبه بأى مجرم شهيم ناجح . واليوم يوحى للقارئ بتقمص شخصية رجل المباحث . وهناك ناحية ثالثة هى الإثارة عن طريق حل المعضلات ، وناحية رابعة هى الرغبة فى المغامرة ، أى الرغبة فى المشاركة فى أحداث بعيدة بقدر الإمكان عن المهام المرفقة فى الحياة اليومية الفعلية . ويزعم بين آن وآخر المتمون إلى مهنة الإكليروس والتربية عن اعتقادهم بأن الشباب عندما يقرأ هذه القصص ، ويرى أفلاماً مشابهة لها يتعرض لإغراء احترام الجريمة ، وهذه سيكلوجية رديئة . فليس هناك ما يدل على أن قصص الجرائم هى القراءات المفضلة لدى معتادى الإجرام . فالواقع أن من يحرصون على قراءتها هم بوجه عام نفر من المتبعين للقانون . وهذا أمر طبيعى للغاية ، لأن السواراة المستمرة لانفعالات معينة ، بإثارتها وإطلاقها فى مواقف وهمية ، ستجعل من غير المحتمل إطلاق هذه الانفعالات فى الحياة العملية .

والى الآن لم يحاول أى إنسان رفع القصص البوليسية إلى مرتبة الفن الحق . ولا جدال أن مس سايرز قد ذكرت بعض الأسباب التى حالت دون تحقق ذلك . ولعل أحد هذه الأسباب هو الخلط بين دوافع قد سلم هؤلاء القوم تقليدياً بامتزاجها . والخلط بين الدوافع بوجه عام أمر مستحب للحصول على ترفيقه لطيف ، إلا أنه لن يجنى إطلاقاً بأى فن حق .

والحق ، أى الرغبة فى حدوث آلام عند الآخرين - وعلى الأخص

من هم أفضل منا - مصدر دائم للسرور عند الإنسان . إلا أنه يظهر في مظاهر مختلفة . فعند شكبير ومعاصريه كان الافتراء في أعنف صورة أمراً معتاداً بحيث لا نستطيع إلا الاعتقاد بأن رواد المسرح العاديين قد تصوروه من ضرورات الحياة . وهناك حالات متطرفة منه كما هو الحال في رواية «تينوس أندرونيكوس» وفي رواية «دوقة مالفي» The Duchess of Malfi لوبستر حيث يدور الموضوع أساساً حل التعذيب والانتقام . وهناك حالات أخرى مثلما حدث في «فالبون» Valpone (من روايات بن جونسون) أو في تاجر البندقية ، حيث يختفى هذا الدافع نفسه وراء مظهر وقور بحيث تبدو المعاناة في محلها ، وفي حالات أخرى مثل تريض الناشئة The Taming of the Shrew . والحقد يبرر عقلياً باعتباره إجراء ضرورياً لتحقيق السعادة العائلية . ويتكرر ظهور الدافع نفسه في فقرات مثل «استدراج مالفوليو» (في رواية الليلة الثانية عشرة لشكبير) أو الاعتداء بالضرب على بيستول في «فالسلاف» ، وهي فقرات غير مرتبطة بالمرّة بعقدة الرواية - إن كانت هذه العقدة موجودة - بحيث يبدو جلياً أنها قد حشرت بناء على طلب ملح من الجماهير . وفكرة الحقد قد رفعت إلى مرتبة الفن الحق في بعض الأحيان عند «ويستر» وفي بعض مآس قليلة لشكبير ، وعند سير فانتيس على الأخص .

وفي المجتمعات التي فقدت عادة الافتراء المكشوف ، يحل أدب التجريح محل أدب العنف . وكتبنا المتداولة زاخرة بما يسمى بحذلقه ،

بالسخرية من الحياة الاجتماعية فى عصرنا . وهى كتب قد اعتمدت فى رواجها على تبريرها للقارئ سخريته من حماقات الشباب وثقافات العصر، كما تبرر له ازدراءه لسخافات المتعلمين وقظاظه غير المتعلمين ، والشعور بمتعة فى مشاهدة شقاء أى زوجين غير موفقين ، أو الاستهزاء بضعف أثرياء التجار الخاضعين لزوجاتهم . وتنتمى إلى نفس هذا النوع من الفن الزائف السير المعتمدة على التجريح - ولا تعد تاريخاً بغير منازع وهى ترمى إلى تحرير القارئ من سقم الاحترام الذى شب على الشعور به نحو الأشخاص الذين كانت لهم أهمية فى زمانهم .

وإذا كان الناس على عهد إليزابيث قد تميزوا بولعهم بالافتراء ، فإن الناس على عهد فيكتوريا قد اتصفوا بالميل إلى ادعاء الترفع . والأدب الذى يتناول أحوال الطبقة الراقية ، فيه إثارة ، كما أنه يشبع عن طريق الوهم ، الطموح الاجتماعى عند القراء الذين يشعرون بانعزالهم عن المجتمع . وانجه جانب كبير مما كتبه كتاب الرواية فى عهد فيكتوريا إلى إشعار الطبقة المتوسطة بأنها تحيا حياة ماثلة لحياة الطبقة الراقية . واليوم ، وبعد أن فقد «المجتمع» بريقه ، تقوم بنفس الدور القصص والأفلام التى تتناول حياة المليونيرات والمجرمين وكواكب السينما وغيرهم من المحسودين. بل وهناك أدب لتزويد أذعياء النعالم والثقافة . فهناك كتب وأفلام عن بيتهوفن وشيللى ، وكتب أخرى تجمع بين نوعى الادعاء ، مثل ما يكتب عن سيدة من الطبقة العليا قد اشتهرت بالرسم .

وهناك حالات لا تصادف فيها امتزاج الترفيه بالسر ، بل تصادف فيها تأرجحاً بين الجانبين . فشمعة قدر لا بأس به من الكتب التى يدور موضوعها حول المشاهد الطبيعية العاطفية ، مثل الكتب التى تتحدث عن فتنة «سوسكس» Sussex وسحر أكسفورد ، ومناظر التيرول الخلابة ، أو روعة أسبانيا القديمة . فهل قصد بمثل هذه الكتب مجرد استذكّار انفعالات المسافرين العائدين ، وجعل الآخرين يشعرون وكأنهم قد سافروا ، أم أنها كتب قد قصد بها استعادة مافات - أكاد أكون قد ذكرت هذا لكى أوقع الحمقى فى حيرة ؟ إذ أن ما تقصده هذه الكتب يرجع من ناحية إلى السبب الأول ، كما يرجع من ناحية أخرى إلى السبب الآخر . ولو أن دافع إصدار هذه الكتب كان واضحاً صريحاً لبدت الكتب من هذا النوع أحسن حالاً . ومن الأمثلة المشابهة الأدب العاطفى الذى يتناول أحداث البحر والموجه إلى المقيمين على البر ، أو الأدب الذى تدور أحداثه فى الريف والذى يخاطب سكان المدن ، والأغاني الشعبية لا كما تغنى فى الحانات والأكواخ ، بل كما تغنى فى الصالونات ، أو صور الحبوب والكلاب والغزلان والدراج (وهو نوع من الطيور) ، التى تعلق فى حجر البلياردو باعتبارها من ناحية تضى سحراً ، فيه إثارة لمن يزاولون الرياضة ، ومن ناحية ثابتة باعتبارها شيئاً يستعاض به عن ممارسة الرياضة . وليس هناك أى سبب يحول دون رفع الأعمال من هذا النوع إلى مرتبة الفن ، وإن كانت الأمثلة التى تحقق فيها هذا نادرة للغاية .

ولو حدث هذا لوجب تحقيق شرط لا غنى عنه ، إذ ينبغي أولاً القضاء على كل غموض يحيط بالدافع .

٤ - التمثيل والناقد

هنا قد يثار السؤال الآتى وهو كيف تتأثر مزاولة النقد الفنى بالمساواة بين الفن ، وبين التمثيل فى أية صورة من صورتيه . ومهمة الناقد - كما رأينا بالفعل - هى القضاء على التناقض فى استخدام المصطلحات وتدعيمها . أى أن عليه حسم الخلاف حول تسمية مختلف الأشياء التى تعرض له فهو الذى يحدد بأن هذا فن ، وهذا ليس بفن . وهو بوصفه خبيراً بهذه المهمة ، صاحب حق فى أدائها . والشخص المؤهل على هذا الوجه لإبداء رأى يدعى حكماً . وإبداء الرأى يضى إصدار الحكم ، أى القدرة على تقرير براءة إنسان أو إدانته مثلاً . هذا ومهمة النقد الفنى تمارس منذ القرن السابع عشر على أقل تقدير ، إلا أنها قد تعرضت على الدوام لمصاعب . فالناقد يعرف - وهو دائماً يعرف - بأنه معنى من الناحية النظرية بأشياء موضوعية . ومن حيث المبدأ ، فإن مسألة تقرير هل تعد أية مقطوعة شعرية شعراً صحيحاً أم رافئاً هى مسألة وقائع ، يجب حدوث اتفاق بشأنها بين جميع المؤهلين تأهيلاً صحيحاً للحكم . إلا أن ما يلاحظه الناقد (ويلاحظه دائماً) أولاً - أن النقاد لا يتفقون عادة ، وثانياً - أن الاخلاف يتفوضون أحكامهم عادة ، ثالثاً - صعوبة

مصادفة أحكامهم لأى ترحيب أو قبول باعتبارها مفيدة ، لا من الفنانين ولا من الرأى العام .

وعند التمعن فى دراسة أوجه الخلاف بين النقاد ، سيتضح أن ما وراءها هو أشياء كثيرة أكثر من مجرد النزعة الإنسانية إلى الاختلاف فى الرأى حول نفس الشيء . وأحكام المحلفين فى القضاء - كما يردد القضاة دائماً - هى مسألة رأى ، ومن ثم فإنهم يختلفون أحياناً . ولكن لو أنهم اختلفوا بنفس الطريقة التى يختلف فيها النقاد الفنيون لكان معنى هذا هو عدم استمرار العمل بنظام المحلفين فى القضاء والغاية بعد تجربته مرة واحدة . والفرق بين هذين النوعين من الاختلاف هو أنه فى حالة نظام المحلفين : المحلف فى حالة نظر القضية بواسطة قاض متمكن لا يحتمل أن يخطئ إلا فى نقطة واحدة . فعليه أن يقرر رأيه ، والفاضى يعرفه المبادئ التى ينبغى أن يتبعها فى هذا الصدد . والناقد الفنى يقوم كذلك بإبداء الرأى ، غير أنه لا اتفاق بينه وبين زملائه حول الأسس التى يعتمد عليها هذا الرأى .

وتباين الأسس لا يرجع إلى مشكلات فلسفية لم تحل . فهو لم ينبعث من الاختلافات القائمة بين نظريات الفن المتنافسة . إذ هو قد انبعث فى مرحلة من الفكر سابقة لظهور أية نظرية استيطيقية كانت . فالناقد يعمل فى عالم ما يعنيه فيه أغلب الناس عندما يتكلمون عما فى لوحة مصورة أو قطعة أدبية من إجابة ، هو أن هذه الأشياء تطيب لهم ،

وأنها قد بعثت السرور فيهم ، ويرجع هذا بوجه خاص إلى أنها مصدر ترفيه . ولا يبالى بهذا الكلام من هو أكثر من ذلك بساطة وقرباً إلى العوام . فهو يقول : إنهم يقولون إننى لا أعرف ماهو الجيد ، إلا أننى أعرف ما أميل إليه . أما الأكثر صقلاً وتشبهاً بالفن ، فيرفضون مستكرين هذا الرأى ، ويدفعون ذلك بالقول بأن إعجابك أو عدم إعجابك ليس أمراً ذا بال ، لأن المسألة تتعلق بجودة العمل الفنى . والاحتجاج من حيث المبدأ مصيب تماماً ، غير أنه هراء من الناحية العملية . فهو يتضمن القول بأنه فى الوقت الذى لا يعد فيه فن العوام فناً بل مجرد ترفيه - وبالطبع لا يمكن أن يقرر أى حسن موضوعى أو قبح بشأنه ، وغاية ما يمكن أن يقرر هو هل الشئ مصدر تسلية لجمهور معين أم أنه ليس كذلك - يعد فن من هم أكثر صقلاً فناً حقاً وليس ترفيهاً ، وهذا لا يدل على غير الخذلقة . فليس هناك اختلاف فى الاتجاه بين من يتوجهون لمشاهده جريس فيلدز (وكانت مغنية شعبية إنجليزية) وبين أولئك الذين يذهبون لمشاهدة روث دريبر . ودلالته الوحيدة هو أن اختلاف نشأة الفتين قد دفعتهما إلى التسلى بوساطة أشياء مختلفة . وتتألف عصبة الفنانين والكتاب غالباً من بعض مشيرى الضجة الذين يبيعون المرفهات لأناس يحال بينهم وبين الاعتقاد بأنهم من العوام باتباع الوسائل كافة ، بالإضافة إلى وجود مؤامرة لتسمية ما يصنعون فناً وليس تسلية .

والذين ظنوا أنفسهم فوق مستوى الفن الترفيهى المتبدل ، وإن كانوا فى الحقيقة يتلهون فى هذا المستوى ، وليس فى غيره ، يسمون ما يرفه عنهم فناً رفيعاً اعتماداً على مدى ما يحققه لهم من تسلية . والناقد من أجل ذلك فى موقف غير سليم . فهو معرض بسبب انتماؤه إلى هذه الجماعة ، وبسبب مشاركته لها فى معتقداتها البالية ، إلى النظر إلى مسائل متعلقة فى الواقع بما يفضلونه وما ينفرون منه وذوقهم فى أمور الترفيه ، وكأنها ذلك الشيء البعيد الاختلاف وهو مسألة ما فى العمل الفنى المشار إليه من حسنات وسيئات . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن مهمته أسهل مما هى فى الحقيقة . فلو كانت هناك رابطة سيكلوجية وثيقة تربط بين هؤلاء الأشخاص المصقولين لكان هذا سبباً فى اتفاقهم على ما يعث التسلية ، مثلما يعجب جميع أعضاء أحد النوادي أو استراحة الأساتذة فى أكسفورد من نفس النكتة . غير أنه بالنظر إلى أن الرابطة بينهم مقصورة على رباط سلبى هو اشتراكهم فى الذوق المصقول ، وهو ما لا يدل على غير اختلافهم عن الناس الذين يعتبرونهم من العوام ، فإنهم فى مجموعهم لن يقدروا على إظهار سيكلوجية أية جماعة متماسكة . فالاشتات المختلفة منهم تستلئ بواسطة أشياء مختلفة . وهكذا تصبح مهمة الناقد أمراً مئوساً منه ، لأن الأسباب نفسها التى دعت بعض المتسمين إلى هذه الدوائر للحكم على كتاب بأنه حسن ، أو على صورة بأنها حسنة ، ستكون نفس الأسباب التى يرتكن إليها فى الحكم عليها بأنها رديئة آخرون من الذين لهم نفس الحق فى الحياة

والحرية والجري وراء الترفيه . وحتى فى حالة إمكان هيمنة نوع ما من الذوق على جماعة بأسرها لفترة ما - أو على جانب كبير منها - فلا جدال أن نوعاً آخر من الذوق سيخلفه ، وستبدو فى نظره الأشياء التى كانت مصدر تسلية عند الأولين قد «قدم عهدها» . وهى كلمة عجيبة للغاية تكفى للكشف عن سر كل هذا النقد الزائف . فلو كان هذا الفن فناً حقاً لما تأثر إطلاقاً بفعل الزمن - Vovon, Monsienur, Le temps ne-

والناقد يتعرض للارداء عادة ، وإن كان فى الواقع يستحق الرثاء . والأشرار فى هذا المقام هم الفنانون الأدعياء . فلقد أكدوا له أنهم يقومون بشئ جدير بدراسته ، إلا أنهم فيما بعد قد فعلوا شيئاً آخر غيره ، وهو شئ غير جدير بعناية أى ناقد . ولو أنه قد تم الكشف بطريقة حاسمة عن تلك العصبية الضخمة التى تتجر بالرفقات اللذيذة على اعتبار أنها فن ، لتكشف هؤلاء النقاد على حقيقتهم . وسيكونون غالباً كتاب دعاية ، وكثيرون منهم على هذا الحال . وربما توقفوا عن الاهتمام بحال الفن الزائف واتجهوا إلى التركيز على الشئ الحق ، وهو ما فعله بعضهم بالفعل .

ومادام الفن قد اعتبر مائلاً للترفيه ، فإن النقد سيتعذر . وحقيقة استمرار متابعتة منذ أمد طويل ، ويجرأة شديدة ، للدليل ساطع على مدى تثبيت السوعى الأوروبى الحديث بفكرته عن وجود شئ يسمى الفن ، وأتينا يوماً من الأيام سنعرف كيف يميز بينه وبين

حرقة الترفيه^(١) . ومساواة الفن بالسر تـمـخـض عن نفس النتيجة ، إلا أن هذه النتيجة تتعرض بسهولة فى أى مجتمع يكون فيه السحر على جانب ما من القوة إلى الاحتجاب بسبب استبدال الموضوعية الزائفة بموضوعية حقة ، واستبدال الكلمة التجريبية بتعميم بحث . فأية واقعة - مثل القول بأن هذا الشخص قد قام بهذا الفعل أو أن هذا الشيء قصيدة من الشعر - تعد صحيحة فى نظر أى إنسان فى كل مكان وزمان . أما «جودة» العمل الفنى أو «جماله» لو عنى بالجودة أو الجمال إثارة انفعالات معينة فى نفس الشخص الذى يستخدم هذه الكلمة ، فلا تتمتع بأية صحة منطقية مماثلة . فإدراك هذه الصحة مقصور على الشخص الذى استثيرت هذه الانفعالات فيه . وقد يحدث أن يثير نفس هذا العمل نفس هذه الانفعالات لدى آخرين ، غير أن هذا لن يحدث على نطاق كبير ، إلا إذا اعتقد المجتمع الذى حدث فيه ذلك بأنه ضرورى لصالحه .

(١) من غير الضرورى أن لاحظ بأن عصابة أنصار الترفيه فى الفن قد نجحت فى إفساد عدد لا يـلـس به من الكتاب الأكاديميين وغيرهم من أصحاب النظريات الذين جعلوا مذاهبهم الإستاطيقية - أو المضادة للإستاطيقا بمعنى أصح - تعتمد على مساواة الفن بالشيء الذى يساعد على استحضار نوع ما من الانفعالات . وتـمـخـض عن ذلك اعتبار «الجمال» أمراً «ذاتياً» . فالإنسان (وياله من إنسان !) هو مقياس كل شيء . والنقاد (ومن المسلم به) أنهم آلهة وليسوا أناساً ، الذين هيمنا على العالم المتحضر زهاء قرنين ونصف من الزمان ووقفوا تجاه أية محاولات هائلة للتفسير ، قد رأوا أن اعتبار الجمال مسألة ذاتية يعنى أنهم خدعوا بغير علمهم (أو شربوا مقلباً نظيفاً) .

وهذه العبارة باللغة الأثر . ونستطيع أن نلاحظ بطريقة عابرة أنها
تحتل تفسيرين . (١) فالمجتمع فى حالة النظر إليه يسولوجيا يتألف من
حيوانات من نوع معين تتصف كلها بفعل بعض مميزات كالوراثة مثلاً
بنوع معين من الأجهزة السيكولوجية . ووفقاً لاطراد هذه الأجهزة ، فإن
أى منه ذى طابع محدد سيحدث فى كل أفراد هذا المجتمع نوعاً محدداً
من الانفعال . وسوف يكون هذا الانفعال ضرورياً لصالح المجتمع ، لأنه
يمثل جانباً ضرورياً من طابع الجهاز السيكولوجى الذى يستند إلى قائله فى
كل أفراد المجتمع أساس وحدته . وكلما ازداد وعى أفراده بهذا الأساس
فإنهم سيدركون بأن الإجماع القائم على انفعال ضرورى لوحدة وجودهم
باعتبار واقعة بيولوجية يعتمد عليها هذا الوجود . (٢) وتبعاً لأية نظرة
تاريخية إلى المجتمع ، فإن المجتمع يتألف من أشخاص يعيشون سوياً
بطريقة معينة نتيجة للصلة التى حققتها اللغة بينهم . وكلما شعر أى
شخص منهم بأن مصالحه مرتبطة بمصالح المجتمع سيكون لكل مكون من
المكونات التى تتألف منها هذه الطريقة المشتركة فى الحياة ، قيمة انفعالية
باعتبارها القوة التى تربط أفراد المجتمع بعضهم ببعض . وفى هذه الحالة
سيثير أى شئ وثيق الاتصال بطريقتهم المشتركة فى الحياة ، فى جميع
أفراد المجتمع نفس نوع الاستجابة إلى الانفعال .

من هذا يتضح أنه وفقاً لأية نظرة من النظرتين ، حيثما يوجد مجتمع
من أى نوع ، سيكون هناك أشكال واسخة من السحر المشترك الذى

يمثل فى تحقيق استجابات مقننة معينة يشترك فيها كل أفراد هذا المجتمع نتيجة لاستحضار منبهات مقننة معينة . فإذا أسميت هذه المنبهات «أعمالاً فنية» فإنها ستدرك وكأنها تنصف «بالجمودة» أو «الجمال» . وهاتان الصفتان لا تعيان فى الواقع سوى قدرة هذه الأعمال الفنية على استحضار هذه الاستجابات . وكلما كان المجتمع مجتمعاً بمعنى الكلمة ستستحضر الاستجابة المناسبة بالفعل فى كل أفراد . فإذا أساء هؤلاء الأفراد استخدام الكلمات على هذا الوجه فإنهم سيجمعون على وصف «العمل الفنى» بأنه «جيد» أو «جميل» . على أن هذا الاتفاق هو مجرد تعميم تجريبي يعد صالحاً فى المجتمع باعتباره مؤلفاً من أفراد يشاركون فى هذا الرأى . ومعنى هذا ضرورة عدم مشاركة الأعداء خارجه ، أو حتى الغرياء عنه ، والحقونة المقيمين فيه ، فى هذا الرأى . فإذا خضع الفن لنفس النظرة التى ينظر بها إلى السحر ، ستبدو هذه الاتفاقات والاختلافات وكأنها نقد . وسيعتقد فى أى مجتمع بأن أهم سمة يسم بها الناقد الجيد هى الإصرار على اعتبار السحر السائد فى المجتمع فناً جيداً .

ووفقاً لهذا المعنى ، يصبح النقد شيئاً باطلاً . وفى إنجلترا ، وفى الوقت الحالى ، ليس هناك أى خطر من السير وراء هذا المعنى . إذ لا وجود لأفراد كثيرين - وإن وجد مثل هؤلاء فإن أثرهم معدوم - يمتقدون بأنه من الأوفق مؤامرة الصناعات الإنجليزية . وأن نكد ونعمل لإظهار إعجابنا الفائق بالشعر الإنجليزي والموسيقى الإنجليزية أو التصوير

الإنجليزى باعتبار ، كل هذه الأشياء إنجليزية . أو يعتقدون أن أية وطنية
تسم بمراعاة اللياقة تحول دون نقدنا لكلمات النشيد القومى البريطانى
«ليحم الله الملك» أو موسيقاه أو نقدنا للصور التى تعرضها الأكاديمية
سنوياً لأفراد العائلة المالكة فى بريطانيا . إلا أن الأخطاء كثيراً ما تنجم
عن قلب نفس إساءات التصور . فكما رأينا فى نهاية الفصل السابق ،
ثم أشياء كثيرة من الأشياء التى تسمى فناً ، أو التى يستطيع تسميتها فناً -
حتى بيننا وبين أنفسنا وفى هذه الأيام - هى فى الواقع خليط من الفن
والسحر ، والدافع المهيمن فيها هو السحر . والمطلوب من هذه الأعمال هو
اضطلاعها بمهمة سحرية وليس بمهمة فنية . ولو ذكر لنا أى ناقد موسيقى
أن «السلام البريطانى» لحن ردى ، فإننا لن نعترض على ذلك ، باعتبار
أن من حقه الكلام فى هذه المسألة . فلعل الناس فى عصر إليزابيث قد
أخطأوا عندما اعتقدوا بأن جون بول موسيقى بارع . إلا أنه إذا حاول بعد
ذلك أن يخبرنا بأن الأصح وفقاً لذلك أن نستبدل به نشيداً قومياً آخر
يؤلفه موسيقى أفضل . فى هذه الحالة ، فإنه يكون قد خلط بين مسألة
فنية ومسألة سحرية أخرى . فإن الطعن فى السحر باعتباره فناً رديئاً يعد
حماسة مثل امتداح الفن باعتباره سحراً جيداً . وعندما يحاول مثلاً أى
فنان أن يقنعنا بأن تماثيلنا العامة رديئة من الناحية الفنية ، وأنه من
الواجب تحطيمها لهذا السبب ، فإننا سنحار فى الحكم عليه ، هل هو
أحمق أم محتال . فهو أحمق ، لأنه لا يعرف أن هذه الأشياء سحر من

ناحية أساسية ، وأن قيمتها تعتمد على خصائصها السحرية ، ولا تعتمد إطلاقاً على خصائصها الفنية . وهو محتمل ، لأنه يعرف ذلك جيداً ، إلا أنه يخفيه حتى يستطيع استغلال نفوذه كستار يتخفى وراءه لكي يهاجم بطريقة غادرة المشاعر التي تربط بين أفراد مجتمعنا .

٥ - الترفيه في العالم الحديث

رأينا فيما سبق أن الترفيه يتضمن القول بتفرع التجربة إلى جانب «حقيقى» وجانب «وهمى» ، وأن الجانب الوهمى يدعى ترفيهاً باعتبار أن الانفعالات التي تستثار فيه يتم إفراغها فى هذا الترفيه ولا يسمح لها بالانسياب فى أمور الحياة «الحقيقية» .

وهذا التفرع قديم بغير جدال قدم الإنسان نفسه ، إلا أنه يبدو واهناً للغاية فى أى مجتمع سليم بحيث لا يكاد يذكر . والخطر يلوح فى حالة اعتقاد الناس لدى تفرغ انفعالاتهم فى مواقف وهمية بأن الانفعالات أشياء يمكن أن تستثار لذاتها وأن يستمتع بها لذاتها ، ولا يلزم أن يكون ذلك على حساب النتائج العملية . والترفيه والاستمتاع شيان مختلفان فالاستمتاع هو شيء لا ندفع أى ثمن فى مقابله ، أو بمعنى أصح لا ندفع له ثمناً فورياً . إذ أن هذا الثمن مثبت فى قائمة الحساب إلى أن يأتى اليوم الذى يدفع فيه فيما بعد . وعلى سبيل المثال - أنا أشعر بجانب من الارتياح عندما أعبت وأقوم بكتابة هذا الكتاب ، إلا أنني أدفع ثمناً فى

مقابل ذلك هو الكدح والشقاء إذا ظهر الكتاب فى صورة سيئة ، وعندما .
أنظر من نافذتى فأرى لىالى الصيف الطويلة وهى تمر الواحدة تلو الأخرى
وتضيق هباء ، وعندما أتذكر وجود تجارب لهذا الكتاب فى حاجة إلى
تصحيح وفهرس فى حاجة إلى إعداد ، ثم عندما أرى بعد ذلك فى
النهاية نظرات شاحبة فى وجوه من جرحت مشاعرهم . وأنا إذا توقفت
عن العمل واسترخيت فى الحديقة طوال النهار وقرأت دوروثى سايرز ،
فإننى أحصل على متعة من هذا العبث كذلك ، إلا أننى لن أدفع شيئاً
فى مقابله إطلاقاً وكل ما يحدث فى هذه الحالة هو إردباد أعباء اليوم التالى
عندما أعود إلى كتابى فأشعر بالفتور الذى نشعر به صباح كل يوم اثنين
(بداية الأسبوع) بالطبع ربما لا يحدث مثل هذا الشعور بالفتور . فقد أعود
إلى الكتاب وأنا أشعر بحيوية ونشاط بعد زوال الإجهاد . فى هذه الحالة
يتضح أن اليوم الضائع قد ضاع فى الاستجمام وليس فى الترفيه .
والاختلاف بينهما يظهر فى الأثر السلبى أو الإيجابى الذى يعود على طاقة
الانفعال المطلوب للحياة العملية .

والترفيه يصبح خطراً على الحياة العملية عندما يزداد الدين المستحق
على حصيلة طاقة الحياة بحيث يتعذر تعويضه فى سبل الحياة المعتادة
وعندما تبلغ هذه الحالة حد التآزم يحدث إفلاس فى الانفعالات المطلوبة
لحياة العملية أو الحياة العقلية . وهى حالة نتحدث عما فيها من تبدل
غير محتمل أو نصفها بأنها كدح وشقاء . فهى تعنى حدوث مرض

معنوى ، أعراضه هى دوام اشتهاؤ الترفيه والمعجز عن إظهار أى اهتمام بأمور الحياة العادية والأعمال الضرورية لتسيير الحياة وأمور المجتمع الرثية. والشخص الذى استفحل عنده الداء هو الشخص الذى تشبّع إلى حد ما بفكرة أن الترفيه هو الشيء الوحيد الذى يجعل الحياة جديرة بالعيش . والمجتمع الذى تأصل فيه الداء هو المجتمع الذى يشعر فيه أكثر الناس بمثل هذه المعتقدات فى أغلب الأحيان .

وتأثير المرض المعنوى (أو النفسى وفقاً للغة الحديث) قد يكون قاضياً - أو غير قاض - على الشخص الذى يعانى منه . فقد يدفع إلى الانتحار على أساس أنه المخرج الوحيد من Taedium vitae (القرف من الحياة) ، وربما حاول هذا الشخص الهروب منه باللجوء إلى الجريمة أو الشورة أو أية ناحية مشيرة . وربما لجأ إلى الانغماس فى الشراب أو المكيفات ، أو سمح لنفسه بالاسترسال فى التكاسل ، أو الاستسلام فى صمت لحياة لا يحدث فيها أى شئٍ مشير للاهتمام . فهى تبدو محتملة فقط عندما لا يفكر فى كم هى غير محتملة . إلا أن هذه الأمراض المعنوية تتميز بناحية ؛ فقد يكون تأثيرها مهلكاً لآى مجتمع تتأصل فيه بنظر أن يكون تأثيرها قاضياً كذلك على أفراد هذا المجتمع . فالمجتمع يمثل طابع الحياة المشتركة التى يحياها أفرادها . فإذا ازداد ضيقهم باتجاه هذه الحياة إلى حد شروغهم فى اتباع اتجاه مختلف ، فإن المجتمع القديم يموت حتى إذا لم يلاحظ أحد ميته .

لعل هذا المرض ليس بالوحيد الذى قد تموت بسببه المجتمعات . إلا أنه أحد هذه الأمراض بغير مرأى . فلا ريب أنه كان مثلاً للمرض الذى تسبب فى القضاء على المجتمع اليونانى الرومانى . والمجتمعات قد تموت مئة عتيفة كما حدث لمجتمعى الإنكا (فى بيرو) والأزتيك (فى المكسيك) اللذين قضى عليهما الأسبانىون بمدفعيتهم فى القرن السادس عشر . وقد يعتقد أحياناً قراء الكتب التاريخية المثيرة بأن الإمبراطورية الرومانية قد انتهت بنفس الطريقة على يد الغزاة البرابرة . وهذه النظرية مضحكة وإن كانت غير حقيقية . إنها ماتت بفعل المرض وليس بسبب العنف . وكان المرض هو اعتقاد قد نما طويلاً وتمكن ، وهو الاعتقاد بأن أسلوبها فى الحياة لم يعد جديراً بالبقاء .

ونفس المرض قد استشرى بيتنا وذاع أمره . ومن بين أعراضه ما حدث من تضخم فى تجارة الترفيه لم يسبق لها مثل للملاقة ماغدا نهما لا يمكن إشباعه . فهناك بكل وضوح ما يشبه الإجماع العالمى على وصف مختلف الأعمال التى تستند إليها حضارة مثل حضارتنا بأنها كدح غير محتمل (وعلى الأخص أعمال تشغيل الصناعة والأشغال المكتبية فى أى مصلحة من المصالح ، بل وتوصف بذلك أيضاً أعمال الزراع وغيرهم من الباحثين عن لقمة العيش الذين يعتبرون المحركين الأساسيين فى المحافظة على أية حضارة ظهرت إلى الآن) . وهناك إجماع كذلك على الظن بأن ما جعل هذه الحالة غير محتملة ليس مرارة الفقر ، أو سوء حالة المأوى ،

أو المرض ، بل طبيعة العمل ذاته فى الأحوال التى خلقتها حضارتنا ، وترتب على ذلك المطالبة بحصة أكبر من الفراغ - وهو مطلب يصادف ترجيحاً عالمياً ويعد أمراً معقولاً - ويعنى ذلك السماح بالوقت اللازم للتسلية ، وخلق وسائل الترفيه التى تملأ هذا الفراغ مثل تناول المسكرات والتدخين وغيره من العقاقير ، لا لأغراض متصلة بالطقوس الدينية ، بل لإماتة الأعصاب وسلب الوعى وإبعاده عن مهام الحياة العادية المضجرة والمثيرة . وهناك اعتراف يكاد يكون عالمياً بوجود شعور دائم - أو دائم التكرار بالضجر والافتقار إلى الاهتمام بالحياة ، وبوجود محاولات قلقلة لإراحة هذا الضجر إما بزيادة الترفيه ، أو بالاتجاه إلى حرف خطيرة أو إجرامية . وأخيراً - ومنعاً للإطالة - ثمة إجماع على إدراك أن وسائل العلاج المعتادة لم تعد مجدية ، وأن جرعة الدواء يجب أن تضاعف . وهو أمر مألوف عند كل إفلاس يصادفه التقدم فى آخر مراحلہ .
مراعاة الاختلاف فى الظروف والأحوال Mutatis Mutandis .

هذه الأعراض تعد كافية لإزعاج أى إنسان يفكر فى مستقبل العالم الذى يعيش فيه . فهى كافية لإزعاج حتى أولئك الذين لا يتعدى تفكيرهم فى المستقبل مدى حياتهم . فهى توحى بأن حضارتنا تدور فى دوامة ، وأن هذه الدوامة مرتبطة بطريقة ما باتجاهها نحو الترفيه ، وأن هناك كارثة ما وشيكة الوقوع ، علينا أن نعى بفهمها ، إلا إذا كنا نرى أن الأفضل هو إغماض أعيننا والتردى فى التهلكة ، لو قدر لنا أن نتردى فى الظلام .

وفد يمكن تقسيم الكلام عن تاريخ الترفيه فى أوروبا إلى فصلين .
الفصل الأول - وعنوانه panem et circenses (الخبز والسيرك) يدور
حول التسلية فى العالم القديم المضمحل ، ويتكلم عن استعراضات المسرح
الرومانى ومسارح المدرجات الرومانية ، التى كانت تعتمد فى مادتها على
الدراما الدينية والألعاب الرياضية فى العصر اليونانى القديم . والفصل
الثانى وعنوانه le monde ou L'on s'amuse (العالم حيث نلهو) فيه
يستطاع وصف التسلية فى عصر النهضة والعصور الحديثة ، التى كانت
أرستقراطية فى البداية - إذ كان قنانو الأمراء يعدونها لأولياء نعمتهم -
وتحولت بعد ذلك شيئاً فشيئاً من جراء تحول المجتمع نحو الديمقراطية ،
إلى أن أصبحت الصحافة والسينما هذه الأيام . واستمد هذا النوع بجلاء
مادته على الدوام من الفنون الدينية فى العصور الوسطى كالتصوير
والنحت والموسيقى وفن العمارة والمواكب والخطابة .

والفصل الأول يصح أن يبدأ بأفلاطون . ومن العسير علينا أن نفهم
ملاحظات أفلاطون عن الشعر والفنون الأخرى . لا - كما يزعم مؤرخو
الفكر عادة «لأن الاستاطيقا كانت فى طفولتها ، وكانت أفكار أفلاطون
الخاصة بها ناقصة ومضطربة» أو لأن أفلاطون - كما يتوهم البعض -
كان متعصباً ولم يكن يهتم بالفن . بل يرجع هذا إلى أن المسائل التى
تناولها أفلاطون لم تكن مماثلة للمشكلات المألوفة فى فلسفة الفن
الأكاديمية التى نتوقعها . إذ كنت مسائل من نوع جد مختلف ذات صلة

وثيقة للغاية بأحوالنا العملية . فقد عاش أفلاطون فى زمان أفسح فيه
بجلاء الفن الدينى لليونانيين الأوائل كفن النحت الأولمى ودراما
أسكيلوس - المجال للفن الترفيهى الذى ظهر فى العصر الهلنى . ولم
يبد هذا التغير فى نظر أفلاطون دليلاً على ضياع تراث فنى عظيم وحلول
تدهور فنى فحسب ، بل بدا فى نظره دالاً كذلك على خطر يهدد
الحضارة فى شمولها . فقد كان على علم بالاختلاف بين الفن السحرى
والفن الترفيهى . وهاجم الفن الترفيهى مستخدماً كل قوى منطقته وبلاغته .

ولقد أساء بصورة عامة القراء المحدثون - بتأثير تحاملهم الذى ترتب
على المساواة التى قررها القرن التاسع عشر بين الفن والترفيه - تفسير
هجوم أفلاطون على الترفيه وفسروه بأنه هجوم على الفن ، كما آلوا على
أنفسهم إعلان استيائهم من ذلك باسم النظرة الإستيطيقية الصحيحة ،
وامتدحوا أرسطو باعتباره أكثر إنصافاً فى تقدير قيمة الفن . والواقع مع
هذا أنه لا وجود لاختلاف كبير بين نظرة أفلاطون للشعر ونظرة أرسطو
له ، باستثناء نقطة واحدة . فأفلاطون كان يرى أن الفن الترفيهى يشير
انفعالات لا تتجه إلى أى منفذ يودى إلى الحياة العملية . واستخلص من
هذا خطأ بأن الإسراف فى تنمية هذا الفن سوف يودى إلى تولد مجتمع
مثقل بأعباء انفعالات لا طائل وراءها . أما أرسطو فلم ير وجوب تحقيق
ذلك . إذ يتم تفريغ الانفعالات التى يولدها الفن الترفيهى عند الترفيه
ذاته . وأدى خطأ أفلاطون فى هذا الصدد إلى اعتقاده بأن علاج ضرور

العالم المستسلم للتسلية لن يتحقق إلا إذا خضع الترفيه للتوجيه أو تم القضاء عليه . إلا أنه بعد أن توطدت أقدام الترفيه لم يعد هذا ممكناً . فقد ارتبطت العلة بالمعلول ، وعند إجراء أية محاولة للفصل بينهما ، فإنهما سيلتزمان ، ومابدا علة للداء ، لم يعد الآن أكثر من عارض له ، بحيث أصبح من العبث علاجه^(١) .

ولم تظهر الاخطار المحدقة بالحضارة التى تنبأ أفلاطون فى أفكاره بوقوعها إلا بعد أمد طويل . إذ كان المجتمع اليونانى الرومانى قوياً للغاية بحيث أمكنه أن يدفع من طاقة حياته اليومية فائدة الدين المتراكم رهاء ستة قرون أو سبعة . إلا أنه بعد أفلاطون تعرضت حياة هذا المجتمع للنكوص بسبب الإفلاس فى الشاعر . وبلغت هذه الأزمة غايتها عندما قامت روما بخلق طبقة من البروليتاريا التى تعيش فى المدينة ، اقتصرت مهمتها على أكل الخبز المباح ومشاهدة الاستعراضات المباحة . وانتهى هذا إلى ظهور طبقة برمتها يصح القول بأنه لم يكن عندها أى عمل تؤديه . إذ لم يكن لها أية وظيفة إيجابية فى المجتمع (اقتصادية أو عسكرية أو إدارية أو فكرية أو دينية) . فقد اقتصرت مهمتها على تلقى العون والترفيه . فلما حدث هذا تحققت

(١) يصح إضافة القول بأن المشكلات الحقة فى الإستاطيقا لم تنب غمماً عن إبعث كل من أفلاطون وأرسطو - وأفلاطون على الأخص . إذ جاء ذكرهما ضمناً وكانت تبرر بين الفنية والاخرى بحيث تطفى على كلامهما عن الفن الترفيهى .

• ومة الكابوس^(١) الذى تنبأ به أفلاطون عن ظهور مجتمع مستهلك . فلم
كن المسألة أكثر من مسألة وقت . فقد نصب النحل أحد ذكور الخلية
لكأ عليها ، وبهذا انتهت قصة الخلية .

وحالما يتم خلق طبقة يقتصر اهتمامها على الترفيه سيكون دورها
مائلاً لدور الدمل الذى يستنزف شيئاً فشيئاً كل طاقة انفعالات الحياة
الفعلية وانتشار الترفيه أمر لن يستطاع الوقوف فى وجهه . ولم يستطع
أحد برغم محاولة الكثيرين - أن يعيد الحياة الفعلية بإشرابها روحاً جديدة
من المقاصد الدينية أو الجديدة الفنية . واستمرت الدوامة فى دورانها وسط
مظاهر قد نيت تماماً الآن ، فلا يذكرها سوى قلائل من الباحثين
المنقيين ، إلى أن نما وعى جديد بدت الحياة العملية فى نظره شديدة الإثارة
للاهتمام بحيث لم تعد هناك أية حاجة للترفيه المنظم . وتداعى وعى
الحضارة القديمة بعد أن انقسم انقساماً جذرياً قبل اجتياح هذا الوعى
الجديد . وهجر العالم ، الذى أصبح مسيحياً ، المسارح ، والمسارح ذات
المرجعات ، فقد بدأت العصور الوسطى وولد فن مسرحى - دبنى جديد .

(١) الجمهورية (٥٧٣ - A, B) . انظر إلى كتاب Rostovizeff (روستوفيف) Social
& Economic History of the Roman Empire (التاريخ الاجتماعى
والاقتصادى للإمبراطورية الرومانية) من الفصل التاسع إلى الفصل الحادى عشر .
ولقد بحثت النتائج التى حدثت فى إحدى ولايات الإمبراطورية الرومانية عندما
اشتركت فى كتاب - تاريخ أكسفورد لالجلترا Oxford History of England
(الجزء الأول ١٩٣٧) فطر بوجه خاص إلى الفصل الثانى عشر ، والثالث عشر ،
وعلى الأخص - ٢٠٧ .

بالفن هذه المرة يخدم الانفعالات التي ترمى إلى تقوية العالم المسيحي
بتدعيمه .

ويصح بدء الفصل الثانى من القرن الرابع عشر عندما بدأ التجار
الأمراء يغيرون طابع العمل الفنى برمته بتحويله من خدمة الكنيسة إلى
خدمة أغراضهم الشخصية . وسوف تبين هذه الدراسة كيف تعرضت هذه
الحركة الجديدة منذ عهد مبكر للغاية للعداء العنيف . ومن أمثله : العداء
الذى دفع سافونارولا إلى حرق لوحة مايكل أنجلو ، وكيفية استغلال هذا
العداء لصالح عهد الإصلاح الدينى ، وكيف كانت الحرب التى شنها على
الفن السحرى أكثر مرارة من حربه على الفن الترفيهى ، وهو فى هذا
يختلف عن بيورتنية أفلاطون المزعومة . وستبين هذه الدراسة كذلك كيف
دخل هذا العداء التقليدى إلى تيار الحضارة الحديثة الأساسى بعد أن ورثة
أصحاب البنوك وأرباب الصناعة - باتجاهاتهم المستقلة عن الكنيسة -
الذين يمثلون الطبقة التى أصبح لها السيادة فى العالم الحديث ، وكيف
أدى ذلك إلى دفع الوعى الفنى للعالم الحديث - فى نفس اللحظة التى
كان يتحرر فيها من قيود الترفيه - إلى موقف جعله ينظر إلى الفن وكأنه
شئ كرهه منبوذ .

وسوف تبين هذه الدراسة كيف حاولت هذه البلوقراطية الجديدة ،
بعاداتها الموروثة لفن الذى تغلغل فيها ، واعتماداً على هيمنتها
الاجتماعية والسياسية الجديدة ، محاكاة أساليب الأعيان بعد أن حلت

محلهم ، وكيف هانئت هذه المحاولة الفنون ، واشترطت أن تقبل الفنون . عودة المرفهات إلى مكائنها ، وكيف أقنعت هذه الطبقات المهيمنة الجديدة نفسها بإمكان حدوث توافق بين استمتاعها بهذه المرفهات والسير على قاعدة دينية لا تعترف بشيء فى الحياة سوى العمل . وكان أثر ذلك ويلاً على كلا الطرفين . فبعد أن كافح الفنانون من القرن السابع عشر إلى بداية القرن التاسع عشر من أجل الوصول إلى تصور جديد للفن يبعده عن كل من فكرة الترفيه وفكرة السحر ، ويؤدى إلى تحرره من كل تبعية للكنيسة أو للتعبير على السواء تنكر الفنانون لهذه الأفكار ، وتخلوا عن مشقة تنمية هذا التصور الجديد بحيث يبلغ ذروة إمكانياته ، وتزينوا بأزياء الخدم ثانية بعد أن كانوا قد طرحوها جانباً . إلا أنهم تغيروا إلى ما هو أسوأ ، كما يحدث دائماً عندما يترد العبيد الثائرون إلى العبودية . فقد كان سادتهم القدماء يفضل تنورهم أنصاراً أحراراً ومشجعين ، راغبين فى الحصول من أتباعهم على أفضل ما فى جمعيتهم . أما السادة الجدد فكانوا يطعمون فى شيء أقل من ذلك بكثير . فليس هناك ما يحول دون الاستمتاع بلهواة جديدة مماثلة لتفسيرتها فى عصر الاستعادة ، أو إلى كلام منطلق على طريقة شوسر أو شكسبير . وساد الميل إلى كل بسيط هين على طريقة «باودلر»^(١) . هكذا سار القرن التاسع عشر فى اتجاهه ،

(١) يلوثر مخزنل شكسبير . وتذكر هذه العبارة على سبيل الاستعزاء من بعض أنواع التبط .

وحدث تدهور مستمر فى المقاييس الفنية بالمقارنة بسنواته الاولى ، إلى أن بدأ أفاضل الناس شيئاً فشيئاً يؤمنون لا برسالة الفن الترفيحية فحسب ، بل بإسفافه . إذ أن العبيد يميلون إلى تعلم الرغبات التى نبذها سادتهم .

ولم يكن حال السادة أفضل من ذلك . فإن الضمير لم يدع مجالاً فى حياتهم للترفيه . فلما قبلوا الجانب الترفيهى فى الفن ، كان معنى ذلك قيامهم بلمس الحجر المحرم ، ولم يعد للاعتقاد فى قداسة العمل أى أثر فى نفوسهم . واعتادوا هجر أشغالهم بمجرد اقتنائهم ثروة ، «والتقاعد» شأن الأعيان الزائفين . وما يميزهم عن الأعيان الحقيقيين ليس طريقتهم فى نطق الكلمات ، أو عاداتهم فى تناول الطعام - التى لم تزد فى غرابتها عن عادات الكثيرين من الأشراف والنبلاء - بل هو حقيقة عدم التزامهم بالقيام بأية واجبات تجاه المجتمع (عسكرية أو إدارية أو سحرية) مماثلة للواجبات التى شغلت الأعيان الحقيقيين . فلا شيء يشغلهم خلاف الترفيه عن أنفسهم ، وكثيرين منهم قد لجأوا فى سبيل تحقيق ذلك إلى جمع الصور وأشياء أخرى اقتداءً بنبلاء القرن الثامن عشر . ومتاحف الفن فى بلدان الشمال شاهدة على ذلك ، أما الفقراء ، وهم آخر من يحرص على أية تقاليد فكانوا يعرفون أن لعنة الله تنصب على الكسل والتبطل ، ويتحدثون عن العثرات التى تعثر فيها القرن التاسع عشر بأجياله الثلاثة .

وكانت هذه أول مرحلة فى الدوامة ، أما الثانية وهى أكثر أهمية

وخطورة فكانت الفساد الذى حل بالفقراء أنفسهم . فحتى ما يقارب نهاية القرن التاسع عشر كان لسكان الريف فى إنجلترا فن خاص بهم له جذور عميقة فى الماضى السحيق ، وإن كان مازال حياً بقوته الخلاقية التى تمثل فى الأغاني والرقصات والحفلات الموسمية والدرامات والمواكب . وكل هذه المظاهر ذات غاية سحرية ، وكلها مرتبطة برباط عضوى بالعمل فى الزراعة . وأزيل كل هذا من الوجود بعد جيل واحد بفعل سببين : السبب الأول - اللاتاحة التعليمية الصادرة سنة ١٨٧٠ التى فرضت على سكان الريف تعليماً قد استند فى أساسه على معيار يناسب سكان المدن . وكانت هذه أول خطوة للقضاء رويداً رويداً على طابع الريف الإنجليزى بعد أن هيمنت الطبقة الصناعية والتجارية . والسبب الثانى - الكساد الزراعى وهو اسم لا يرجع إلى أية مصادر رسمية ويصح إطلاقه على مجموعة الأحداث المتتالية التى كان جانب منها عرضياً ، وكان جانب آخر متعمداً ، وتسببت فى القضاء على رخاء المزارعين الإنجليز فى الفترة ما بين ١٨٧٠ - ١٩٠٠^(١).

وتعرض الفقراء القاطنون فى المدن إلى شيء مماثل . فقد كان لديهم كذلك فن شعبى قوى مزدهر من نفس هذا النوع السحرى ، حرّموا منه أيضاً بعد صدور القوانين المنظمة التى فرضت عليهم باعتبارها سلاحاً دنيوياً فى يد بيوريتانية «أرباب الصناعة المهيمنين» . ولن يكون هذا المكان

(١) انظر إلى كتاب إنسور R.C.K. Ensor تاريخ أكسفورد لإنجلترا Oxford History of England (الجزء الرابع عشر ١٩٣٦) وعلى الأخص فصل ٤ ، فجل ٦ .

مناسباً لسرد أخبار الاضطهاد الطويل ، إلا أنه يكفى هنا القول بأنه حوالى سنة ١٩٠٠ أمكن تطهير كل من المدينة والريف نهائياً من الفن السحري الذى أصبح يعرف بعد ذلك باسم الفولكلور . ولم يبق منه سوى آثار واهنة تدعو إلى الرثاء . وانتهى الهجوم على الفن السحري . وبذا أصبحت أرواح الفقراء خاوية نظيفة .

وجاء بعد ذلك الفن الترفيهى . وأول شيء ظهر منه هو كرة القدم وهى امتداد ترفيهى لنوع من الطقوس كان يمارس حتى وقت قريب فى المواسم الدينية فى بلدان الشمال . وبعد ذلك ظهرت السينما وظهر الراديو . وبذا ازداد ولع الفقراء فى جميع أنحاء البلاد بالترفيه ، إلا أن حادثاً آخر قد حدث فى نفس هذا الوقت . فقد أدت زيادة الإنتاج ، كما أدى تدهور النظم الاقتصادية إلى ظهور طبقة من المتعطلين الذين أرغموا كارهين على حياة متعطلة خالية من الفنون السحرية التى استمتع بها جدودهم قبل ذلك بخمسين سنة ، كما تركوا بغير عمل أو غاية فى مجتمع يحيا على Panem et Circenses (الحبز والسرك) أو على الصدفة والأفلام .

والاسترشاد بأمثلة تاريخية مماثلة يؤدى إلى الضلال . فليس هناك ما يؤكد اتجاه حضارتنا فى طريق مماثل لاتجاه الإمبراطورية الرومانية فى آخر عهدها : إلا أن التشابه مثلما ظهر حتى الآن وثيق إلى حد يدعو إلى الاتزعاج . وقد استطاع الحيلولة دون وقوع الكارثة ، غير أن الخطر حقيقى . فهل هناك ما يمكننا القيام به ؟

ثمة أشياء مؤكدة علينا ألا نحاول القيام بها . فالعلاج الذى نادى به أفلاطون غير مجد ، وربما لجأ أى ديكتاتور إلى إغلاق دور السينما ، وإلى إيقاف الإرسال بالراديو وعدم السماح بإذاعة أى شئ خلاف صوته ، وإلى مصادرة الصحف والمجلات ، وإلى اتباع كل وسيلة مستطاعة لإيقاف مصادر التسلية . غير أن مثل هذه المحاولات لن تجدى فتيلاً . ولن تصل الحماقة بأى ديكتاتور على جانب لا بأس به من الفطنة إلى الحد الذى يدعو به إلى القيام بذلك .

والعلاج الذى يعتمد على رجاحة العقل بلا فائدة . فلن يستطاع النهوض بجموع مرتادى السينما وقراء المجلات بتزويدهم بوسائل الترفيه الأرستقراطية التى كانت شائعة فيما مضى بدلاً من هذه المرفهات الديمقراطية . تسمى هذه الوسيلة جعل الفن فى مستوى الجماهير . غير أن هذا الكلام تهريج . لأن ما يقدم للجمهور هو ترفيه كذلك ، قد قام بإعداده بذكاء ، شكسبير أو بيرسيل (وهو موسيقى إنجليزى) لإدخال السرور فى قلوب الجماهير على عهد إليزابيث أو فترة الاستعادة . إلا أن هذه الأشياء برغم ما فيها من عبقرية قد غدت الآن أقل قدرة على تلهية الناس من ميكى ماوس أو موسيقى الجاز مع استثناء أولئك الذين تدربوا بعد جهد على الاستمتاع بها .

والعلاج الذى يعتمد على إحياء الأغاني الشعبية غير مجد . فقد كان الفن الشعبى الإنجليزى فناً سحرياً . ولم تعتمد قيمته فى نظر أصحابه

على مزاياه الإستراتيجية (ومن غير الضروري أن يعرض علينا النقاد الذين يتشاحنون حول هذه المزايا وجهة نظرهم) بل اعتمدت على صلته التقليدية بأعمالهم ومواسمهم وأعيادهم . ولقد سلب أصحاب هذا الفن عما يمتلكون . وانقطع هذا التقليد . ولن تستطيع رتق أى تقليد . ومن الحماقة إعادته ثانية فى صورته المهلهلة هذه . ولن تجدى المحاسبة فى هذا الشأن . ولم يبق سوى مواجهة الحقائق .

وعلاج أنصار الحرب غير مجد . فلنا بحاجة إلى شراء مدسات وإلى الاندفاع للقيام بأى عمل عنيف ، لأن ما يعنينا هنا هو ما يهدد الحضارة بالموت ، وهو شئ آخر غير موتى أو موتك أو موت أى أناس آخرين نستطيع إصابتهم قبل إصابتهم لنا . إنه أمر لا يمكن إيقافه أو تعجيل خطاه بواسطة العنف . فالحضارات تموت وتحيا لا بالتلويح بالأعلام أو على صوت طلقات المدافع الرشاشة فى الطرقات ، بل فى الظلام ، فى سكون ، عندما لا يشعر أحد بها . إن نعيمها لا ينشر فى الصحف على الإطلاق . وبعد ذلك بأمد طويل ، قلائل هم الذين يدركون أن هذا حدث عندما يتأملون فيما مضى .

والآن فلنعد إلى مهمتنا . فنحن الذين نكتب هذا الكتاب ونقرأه أناس معنيون بالفن . ونحن نعيش فى عالم كل ما يسمى فيه باسم الفن عبارة عن ترفيه . وهذه هى حديقتنا وهى بحاجة إلى تهذيب ، فيما يلدو .

الفصل السادس

الفن بمعناه الحق

أولاً : الفن بوصفه تعبيراً

١ - المشكلة الجديدة

وأخيراً انتهينا من الكلام عن النظرية التكنية في الفن وعن الأنواع المختلفة التي تدعى باطلاً بالفن ، وتنطبق عليها هذه النظرية انطباقاً صحيحاً . ولن نمود إليها مستقبلاً إلا إذا أرغمتنا على الالتفات إليها وهددت بمرقلة تقدم موضوعنا .

وموضوع البحث هو الفن الحق . ويحق لقد أبدينا اهتماماً شديداً به بالفعل ، إلا أن هذا قد كان في صورة سلبية فحسب ، إذ عرضنا له

بالقدر الذى كان كافياً للفصل بينه وبين مختلف الأشياء التى أقحمت نفسها باطلاً فيه . وعلينا الآن أن نتجه إلى الجانب الإيجابى من نفس هذه المهمة ، وأن نتساءل أى أشياء يصح اعتبارها متممة إليه .

وقيامنا بذلك يعنى أننا مازلنا نبحث فيما يسمى بمسائل الوقائع أو بما أسميناه فى الفصل الأول بمسائل التطبيق وليس بالمسائل النظرية ، فنحن لا نرمى إلى إقامة براهين يطلب القارئ بفحصها ونقدها على أن يقبلها إذا لم يجد أى خلل خطير يشوبها . كما أننا لن نقدم إليه معلومات ونطلب منه تقبلها على مثولية الشهود ، بل سنبدل قصارى جهدنا لكى نتذكر وقائع نعرفها جميعاً على أفضل وجه ، مثل القول بأننا فى مناسبات معينة نستخدم كلمة فن بالفعل أو أية كلمة قريبة منها للدلالة على بعض أنواع من الأشياء ، كما أننا نستخدمها كذلك بالمعنى الذى أفردناه الآن جانباً باعتباره المعنى الحق للكلمة . ومهمتنا الآن هى تركيز انتباهنا على هذه الاستخدامات إلى أن نتحقق من توافقها واتساقها . وهذا ما سنضطلع بالقيام به فى هذا الفصل وفى الفصل التالى ، أى أننا سنقوم بتحديد الاستخدامات التى تنسق مع هذا المعنى ، وبذلك نستطيع إنشاء نظرية فى الفن الحق يجرى ذكرها فيما بعد .

والرجوع إلى الوقائع لن يكون مثمراً من الناحية العلمية إلا إذا عرف الباحث بدقة ماهى المسائل التى يأمل برجوعه إلى الوقائع إجابتها . فأول مهمة لدينا هى تحديد المسائل التى أصبحت تواجهنا نتيجة لتداعى النظرية

التكنية . وقد يتخيل البعض «أن هذا أمر سهل . فبعد أن تداعت النظرية التكنية ما علينا إلا أن نبداً ثانية من البداية ، وأن نضع نصب أعيننا نفس السؤال وهو ماهو الفن ؟» .

وهذه إساءة فهم بمعنى الكلمة . فعند أى شخص يصرف واجبه كعالم أو مؤرخ أو فيلسوف ، أو يقوم بأى نوع من أنواع البحث ، رفض أية نظرية رائفة معنى تحقق خطوة إيجابية فعالة فى بحثه . إذ أن هذا سيجعله لا يواجه نفس السؤال القديم مرة أخرى ، بل سيواجه سؤالاً جديداً أكثر دقة فى مصطلحاته ، ومن ثم فإنه سيكون أسهل فى الإجابة . وسيرتكز هذا السؤال الجديد على ما تعلمه من النظرية التى رفضها . فإذا كان لم يتعلم شيئاً فإن هذا يدل إما على شدة حماقته (أو فرط كسله) بحيث لا يستطيع التعلم ، أو أنه نتيجة لخطأ سى الحظ فى الحكم قد أضاع وقته فى نظرية بلهاء إلى حد أنه لا يمكن تعلم أى شىء منها . فإذا لم تكن النظرية المرفوضة بلهاء تماماً - حتى وإن كانت غير صحيحة فى جملتها - وكان الشخص الذى رفضها ذكياً مدققاً إلى حد معقول ، أمكن التعبير دائماً عن فحوى نقده فى صيغة مماثلة لما يلى : «النظرية» غير مقبولة من حيث نتائجها العامة ، إلا أنها أثبتت بعض نقاط ينبغى مراعاتها من الآن فصاعداً .

ومن السهل اتباع هذا الاتجاه ، فى الأبحاث التاريخية على سبيل المثال إذ تبدو فيها بوضوح تام اختلافات مثل الاختلافات القائمة بين أية

وثيقة تم اكتشافها والتفسير الذى يضاف إليها ، بحيث يستطيع أى مؤرخ عند نقده لعمل مؤرخ آخر أن يقرر خطأه الشامل فى نظريته العامة إلى أية حادثة معينة ، وإن كانت الوثائق المرتبطة بهذه النظرة التى اكتشفها تمد إضافة باقية إلى المعرفة . واتباع هذا الاتجاه فى حالة الدراسات الفلسفية أقل سهولة . ويرجع هذا من ناحية إلى وجود بواحث قوية تحول حتى دون محاولة القيام بذلك . إذ أن الفلاسفة - وعلى الأخص أصحاب المناصب الأكاديمية - قد ورثوا تقليداً يرجع إلى عهد بعيد يدعوهم إلى المناقشة بقصد المناقشة . فهم يعتقدون - حتى إذا يشوا من بلوغ الحقيقة - بأن كبارهم تدعوهم إلى تنفيه الفلاسفة الآخرين . وهم يتحولون بفعل تطلهمهم إلى الحصول على شهرة أكاديمية إلى نوع من المجادلين المأجورين الذين يسعون إلى المراك مع زملائهم الفلاسفة وإلى التنديد بهم أمام الرأى العام ، لا بقصد تقدم المعرفة ، بل لإثبات تفوقهم وبراعتهم . فلا عجب إذا تعرضت الفلسفة للتناقض من الرأى العام ومن طلاب المعرفة الذين تعلموا ألا يبالوا بالنصر مثل مبالاتهم بالحقيقة .

وترتكز أية نظرية فلسفية خاطئة أولاً لا على الجهل بل على المعرفة . فمن يقومون بإنشائها يداؤن بفهم الموضوع فهماً جزئياً . وبعد ذلك يتجهون إلى تشويه ما عرفوا بتحريفه حتى يتوافق مع أية فكرة سبق تصورهما . وإية نظرية استطاعت أن تحظى بثناء عدد كبير من النابهين تدل دلالة راسخة على اعتمادها على استقصاء موضوع البحث بقدر كبير ،

ويندر تعرض هذا الموضوع لآى مسخ كلى وقاطع . فهى لذلك تعبر عن حقائق جمّة ، إلا أنه لا يمكن تقسيمها إلى قضايا صحيحة وأخرى باطلة ، لأن كل قضية متضمنة فيها ستعرض للحكم عليها بالبطلان . وإذا أريد فصل الحقيقة التى اعتمدت عليها من الباطل لوجب اتباع منهج خاص للتحليل . وهذا المنهج يتألف من فصل الأفكار السابق تصورها التى كانت سبباً فى المسخ ، وبيان الصيغة التى بدأ فيها هذا المسخ ، وكيف حدث تطبيقه على الحقائق . وهكذا يمكن الاهتداء إلى ما أراد قوله أولئك الذين اخترعوا النظرية أو قبلوها . ويتوقف على مدى ادياد تقبل النظرية ومدى ما يتمتع به من قبلوها من ذكاء احتمال الفائدة التى ستعود من النتائج التى أسفر عنها التحليل باعتبارها نقطة بدء لآى أبحاث أبعد من ذلك .

والآن سنطبق هذا المنهج على النظرية التكنية فى الفن . وصيغة المسخ قد سبق معرفتها عند تحليلنا لفكرة الصنعة (الفصل الثانى - ١) ولقد لجأ مخترعو النظرية بسبب تعصّبهم لهذه الفكرة إلى إرغام معتقداتهم عن الفن على التوافق معها . وأول خاصية جوهرية تتميز بها الصنعة هى التفرقة التى تتضمنها بين الوسيلة والغاية . ولو تصورنا الفن ممثلاً للصنعة لوجب قسمته بالمثل إلى وسيلة وغاية . وقد رأينا من الناحية الفعلية أنه لا يتفهم إلى مثل هذين القسمين . علينا الآن أن نسأل ما الذى دفع أى إنسان إلى مثل هذا التفكير ، وماهو الشئ

الموجود فى حالة الفن الذى أخطأ هؤلاء الناس فى إدراكه بحيث جعلوه
مشابهاً للتفرقة المعروفة بين الوسيلة والغاية ؟ فإذا لم يوجد أى شئ من
هذا القبيل لكان معنى هذا أن النظرية التكنية فى الفن مجرد اختراع بلا
مسوغ أو أساس ، ولغدا أولئك الذين قرروها وقبلوها مجرد طائفة من
الحمقى ، ولكن تفكيرنا فيها مضيعة للوقت . هذه فروض لا أنوى
الأخذ بها .

(١) على هذا تكون أول نقطة تعلمناها من نقدنا هى وجود فارق فى الفن
الحق يشبه الفارق بين الوسيلة والغاية ، وإن كان ليس مماثلاً له .

(٢) العنصر الذى أسمته النظرية التكنية بالغاية قد عرفته بأنه إثارة
الانفعال . وفكرة الإثارة (وتعنى إحداث شئ ، اعتماداً على وسيلة
محددة ، يتصور وجوده سلفاً باعتباره ممكناً ومرغوباً) تنتمى إلى
فلسفة الصنعة . ومن الواضح أنها مستعارة منها . ولا يصح قول
نفس الشئ عن الانفعال . وهذه إذن هى نقطتنا الثانية . فللفن
صلة بالانفعال ، وما بين الفن والانفعال من صلة يشابه إلى حد ما
إثارته ، إلا أنه لا يعد إثارة له .

(٣) ما تدعوه النظرية التكنية «بالوسيلة» يعنى فى نظرها عمل «أداة» تسمى
بالعمل الفنى . ووصف إنشاء هذه الأداة وفقاً لمصطلحات فلسفة
الصنعة فقيل : إنه تحويل خامة معطاة بعد فرض مخطط هو شكل
سبق تصوره فى ذهن الصانع . فإذا أردنا القضاء على ما فى هذا

الكلام من مسخ لوجب علينا إزالة كل هذه الخصائص الخاصة بالصنعة ، وبذلك نصل إلى النقطة الثالثة . فالفن يتجه من ناحية إلى عمل أشياء . إلا أن هذه الأشياء ليست أشياء مادية يتم صنعها بفرض شكل على مادة ، كما أنها لا تعمل اعتماداً على المهارة . إنها أشياء من نوع خاص ، وتعمل اتباعاً لطريقة أخرى مختلفة .

بذلك يكون لدينا ثلاث معضلات تتطلب الحل . ولن أحاول الآن القيام بأية محاولة لحل المعضلة الأولى ، وسأكتفى بالإشارة إليها حتى يمكن تناول المعضلتين الثانية والثالثة ، كل منهما على حدة . وفقاً لذلك، سيتم في هذا الفصل بحث الصلة بين الفن والانفعال ، على أن تبحث الصلة بين الفن والصنع في الفصل التالي .

٢ - التعبير عن الانفعال وإثارة الانفعال

سألنا هي كما يلي : هناك صلة بين الفنان الحق والانفعال . ومن حيث أن ما يفعله الفنان ليس إثارة هذا الانفعال ، لذا سيتجه السؤال إلى البحث عما يفعله الفنان ؟ . ومن واجبنا أن نتذكر بأن نوع الإجابة التي نتوقعها عن هذا السؤال سوف تكون مستمدة مما نعرفه جميعاً ، وما اعتدنا قوله ، أى لن تكون إجابة مبتدعة أو خفية ، بل إجابة مألوفة إلى أبعد حد .

وليس هناك شيء مألوف للغاية أكثر من القول بأن ما يفعله الفنان

هو التعبير عن هذه الانفعالات . والفكرة سالوفة لدى كل فنان ، ولكل إنسان آخر له دراية باللون . والتتويه بذلك لا يعنى تقرير نظرية فلسفية أو الإتيان بتعريف للفن ، بل يعنى تقرير واقعة أو واقعة مفترضة ، وفى حالة كفاية تحققنا منها يمكن صياغتها فى صورة نظرية فلسفية . فيما يتعلق بالحاضر لن يهمنا هل تعد الواقعة المفترضة - أى القول بأن الفنان يعبر عن انفعال - واقعة حقاً أم هى مجرد شئ مفترض . وإياً كان ذلك ، فعلياً أن نتحقق منها ، أى نقرر ما الذى يقصده الناس عندما يستعملون هذه العبارة . وبعد ذلك سوف نبحث عن مدى توافق هذه العبارة فى أية نظرية متماسكة .

وما يقصده الناس هو الإشارة إلى موقف ما ، حقيقى أو مفترض من نوع محدد . فعندما يقال إن إنساناً ما قد عبر عن انفعال ، فإن ما قيل عنه يعنى ما يأتى : أولاً - أنه على وعى بأن لديه انفعالاً ، إلا أنه لا يعى ماهية هذا الانفعال . وكل ما يعيه هو حدوث قلق أو اضطراب يشعر به وهو يتردد بين جوانبه ، إلا أنه يجهل حقيقته . وعندما يكون فى هذه الحالة ، فإن كل ما يستطيع قوله عن انفعاله هو : «إننى أشعر ... ولا أعرف ما أشعر به» . ومن حالة العجز هذه أو الضيق يفرج عن نفسه بأن يفعل شيئاً نسميه التعبير عن ذاته . وهذا الفعل قريب الصلة إلى حد ما بالشئ الذى ندعوه لغة ، ولهذا نقول إنه يعبر عن نفسه بالكلام . كما أنه قريب الصلة كذلك بالوصى . فإن الانفعال المبر عنه هو انفعال لم

يعد من شعر به على غير وعى بطبيعته ، كما أنه قريب الصلة إلى حد ما بالطريقة التي يشعر بها بالانفعال . فهو يشعر فى حالة عدم التعبير عنه بما أسميناه بحالة العجز أو الضيق . وفى حالة التعبير عنه ، فإنه يشعر به فى صورة يختفى منها هذا الاحساس بالضيق . فهو يشعر وكأن روحه قد خفت وهذأت .

والتخفف من الانفعالات - الذى يعد متصلاً من جهة بالتعبير عنها قريب الشبه إلى حد ما بالـ "Catharasis" الذى تتوارى فيه الانفعالات بأن يتم إطلاقها فى موقف من المواقف الوهمية . إلا أن الشئين ليسا متماثلين . فلنفترض أن هذا الانفعال هو انفعال خاس بالغضب . فإذا تحقق تواريه بأن يتوهم إنسان نفسه وهو يركل شخصاً آخر على سبيل المثال . فى هذه الحالة . فإن هذا الانفعال لن يبقى فى النفس فى صورة غضب على الإطلاق . فقد قمنا بتخفيف توتره وبذلك تخلصنا منه . فإذا تم التعبير عنه ، ولنقل باستخدام كلمات مريرة وعنيفة . فإنه لن يختفى فى هذه الحالة من النفس ، إذ أننا نظل غاضبين ، إلا أنه بدلاً من الإحساس بالضيق الذى يصحب انفعال الغضب - الذى لم نتعرف عليه بعد على هذه الصورة - فإننا نحس بذلك التفريج الذى يجىء عندما نعى بأن انفعالنا هو الغضب بدلاً من أن نعيه مجرد اضطراب غير محدد المعالم . وهنا هو ما نعيه عندما نقول بأن التعبير عن انفعالنا «يعود علينا بالنفع» .

والتعبير عن الانفعال عن طريق الكلام قد يكون موجهاً لشخص ما غير أنه لو كان الأمر كذلك ، فلن يكون المقصود هو إثارة انفعال مماثل عنده . ولو كان هناك أى أثر نرغب فى تحقيقه عند المستمع ، فلن يكون أكثر من حث المستمع على إدراك كيف نشعر . إلا أنه كما رأينا بالفعل ، هذا الأثر هو نفس الأثر الذى يتركه التعبير عن انفعالاتنا فيما . فهو يدفعنا - وكذلك أولئك الذين نتحدث معهم - إلى فهم كيف نشعر . والشخص الذى يرمى إلى إثارة انفعال يتجه إلى التأثير فى مستمعيه بطريقة لا يلزم تأثره بها . فالصلة بينه وبين الفعل مختلفة تماماً عن صلة مستمعيه به ، مثلما تختلف صلة كل من الطبيب والمريض بالدواء الذى يقرره الأول لكى يتعاطاه الآخر . وعلى العكس من ذلك ، الشخص الذى عبر عن انفعال ، ينظر إلى ذاته وإلى مستمعيه بنفس الطريقة . فهو قد جعل انفعاله يبدو جلياً لمستمعيه وهذا ما يفعله لنفسه .

يستخلص من هذا بأن التعبير عن الانفعال - إذا نظر إليه على أنه مجرد تعبير - ليس موجهاً إلى مستمعين معينين . إنه موجه أولاً إلى المتكلم ذاته ، وموجه ثانياً إلى أى إنسان قادر على الفهم . هنا كذلك يختلف اتجاه المتكلم نحو مستمعيه عن اتجاه أى شخص يرغب فى إثارة انفعال معين لدى مستمعيه . ولو كان ما يرغب فى القيام به هو إثارة انفعال لتحتّم عليه معرفة المستمعين الذين يخاطبهم . فمن واجبه أن يصرف أى نوع من المنبه سيحدث رد الفعل المطلوب فى أناس من هذا

النوع المعين ، وعليه كذلك أن يكيف لغته بحيث تتوافق مع مستمعيه ، بمعنى التأكد من اشتغالها على منبهات مناسبة لطباعهم . فإذا كانت رغبته هي التعبير عن انفعالاته في صورة واضحة ، فإن عليه أن يعبر عنها بطريقة ينهى أن تكون واضحة له . وفي هذه الحالة يكون مستمعه كأنهم أناس يستمعون إليه عرضاً وهو يفعل ذلك^(١) . وبذلك لا تنطبق مصطلحات المنبه ورد الفعل على هذه الحالة .

ولا تنطبق كذلك مصطلحات الوسيلة والغاية أو التكنيك . فأي إنسان لا يعرف الانفعال الذي عبر عنه إلا بعد أن يكون قد عبر عنه بالفعل . وهكذا يكون فعل التعبير اكتشافاً لانفعالاته ومحاولة لإدراك ماهية هذه الانفعالات . وهذا الفعل يخضع للتوجيه بكل تأكيد ، أي أنه محاولة موجهة لبلوغ غاية معينة إلا أن هذه الغاية ليست شيئاً يمكن التنبؤ به أو تصوره تصوراً سابقاً ، بحيث يستطيع التفكير في الوسائل الملائمة لبلوغها على ضوء معرفتنا بطابعها الخاص . فالتعبير فعل لا يمكن أن يكون له أي تكنيك .

٣ - التعبير والتفرد

التعبير عن الانفعال شيء ووصفه شيء آخر . فقولك أنا غاضب

(١) يوجب التوسع في شرح الأفكار التي ذكرت في هذه الفقرة - الذي سيحجى فيما بعد - زيادة تحديد الكلمة . فينبغي التنويه بوجود صلة أوثق بين الفنان وجمهوره متطوقه . انظر الفصل الرابع عشر (٥) وآخر صفحات الكتاب .

يعنى أنك قد وصفت الانفعال ولكنه لا يعنى تعبيرك عنه. فلا يلزم أن تتضمن الكلمات المستخلصة فى التعبير عنه أية إشارة صريحة للغضب إطلاقاً . ويحق فيما دامت هذه الكلمات قد اقتصر على التعبير عنه، فإنها لن تتضمن مثل هذه الإشارة. وتعد لعنة إرنولفوس التى جاءت فى دعاء الدكتور «سلوب» (من أبطال قصة تريستام شاندى لستيرن) على الشخص المجهول الذى نسب فى تعقيد الأمور تعبيراً كلاميكياً رائعاً عن الغضب، وإن كانت لم تتضمن أية كلمة مفردة تصف الانفعال الذى عبرت عنه .

وهذا يفسر السبب الذى جعل استخدام الصفات أو النعوت فى الشعر - أو حتى فى النثر - حيث يكون التعبير مقصوداً ، خطراً . وهذا أمر يعرفه نقاد الأدب جيداً . فإذا أردت التعبير عن الرعب الذى يحدثه أى شيء ، فعليك ألا تنعته بكلمة مثل «مرعب» ، لأن هذه الكلمة تصف الانفعال بدلاً من أن تعبر عنه ، وبذا تصبح لغتك فاترة على القور ، أى غير معبرة . والشاعر الحق فى لحظات شاعريته الحقة لا يحدد بناتاً الانفعالات التى يعبر عنها صراحة .

واعتقد البعض أن الشاعر الذى يرغب فى التعبير عن طائفة مختلفة من الانفعالات الخفية قد يعوق بسبب افتقاره إلى لغة غنية بالكلمات التى تشير إلى الفوارق بين هذه الانفعالات ، كما اعتقد أن علم النفس إذا اعتدى إلى مثل هذه المقدرات سوف يودى خدمة جلييلة للشعر . إلا أن

هذا يناقش الحقيقة ، لأن الشاعر ليس بحاجة إلى مثل هذه الكلمات على الإطلاق ، ووجود مصطلحات علمية تصف الانفعالات التي يرغب في التعبير عنها ، أو عدم وجودها سيان في نظره . وإذا سمح لمثل هذه المصطلحات - في حالة وجودها - بالتأثير على استخدامه للغة ، فإن هذا التأثير يكون إلى أسوأ .

والسبب الذي جعل الوصف بعيداً للغاية عن الرجوع بفائدة على التعبير بل هو يضره ، هو أن الوصف يؤدي إلى التعميم . فوصف الشيء بمعنى اعتباره شيئاً من نوع معين أو وضعه تحت تصور ، وتصنيفه . أما التعبير ، فإنه على العكس ، يظهر تفرد الغضب الذي أشعر به تجاه شخص معين هنا والآن لسبب محدد هو بلا شك مثل من أمثلة الغضب . ووصفه بالغضب يعنى ذكر الحقيقة عنه . إلا أن هذا الغضب يعد أكثر من مجرد غضب . فهو غضب متميز ، لا يماثل أى غضب شعرت به من قبل ، ومن المحتمل ألا يكون مماثلاً لأى غضب سأشعر به مرة أخرى . وأن تصبح على وعى كامل به لا يعنى أن تصبح على وعى به باعتباره مثلاً من أمثلة الغضب ، بل باعتباره هذا النوع المتميز من الغضب . فالتعبير عنه - كما رأينا - أمر ذو قرابة بالوعى به ، ولذا إذا كان الوعى الكامل به يعنى الوعى بكل مميزاته ، فإن التعبير الكامل عنه يعنى التعبير عن كل مميزاته . لهذا السبب تتوقف براعة الشاعر على قدرته على الابتعاد بقدر الإمكان عن تحديد انفعالاته كأنها أمثلة من هذا النوع

هكذا يلبس المعلم بلوح فيه هائي له راحة مريحة له ، شاكرا ولما
روا انه لم يستطع مضيقا لصلصحه رة لونه يبعث الى شاكرا ، قسفته
وعنا رفته فيه راحة تالعبها .

[illegible]

من حيث المبدأ بوسائل أخرى مشابهة . وكما يصر أى صانع بارع على القول بوجود «طريقة صحيحة» على الدوام لأداء أية عملية ، أى على وجود «طريقة» يمكن اتباعها باعتبارها نمطاً عاماً تتوافق معه أية أفعال فردية مختلفة، فمن ثم لكى يحدث العمل الفنى أثره السيكولوجى المقصود، سواء أكان هذا الأثر سحراً أم مجرد ترفيه ، فإن كل ما يلزم هو أن يشبع نواحي معينة ، وأن يتسم بخصائص معينة . وبعبارة أخرى لا أن يكون هذا العمل ولا شيء آخر غيره ، بل أن يكون أى عمل من هذا النوع وليس من أى نوع آخر .

هذا يفسر معنى الخاصية العامة التى نسبها أرسطو وآخرون إلى الفن . ولقد رأينا بالفعل أن أرسطو فى البوتيقا لم يعن بالفن بمعناه الحق، بل عنى بالفن التمثيلى ، أو بفن تمثيلى من نوع محدد . فهو لم يحلل الدراما الدينية التى سبقت بمائة عام ، بل قام بتحليل الأدب الترفيهى الذى ظهر فى القرن الرابع ، وحدد القواعد التى تتبع فى إنشائه . فالغاية لم تكن غاية فردية ، بل كانت غاية عامة (وهى إحداث انفعال من نوع معين) . والوسائل كانت عامة كذلك (فهى لم تقصد تصوير هذا الفعل المفرد فحسب بل قصدت تصوير فعل من نوع ما ، وبلغه أرسطو ذاته إنها لم تقصد تصوير ما فعله السيادس بالذات ، بل ما قد يفعله أى إنسان من نوع معين). ومن حيث المبدأ تعد فكرة سير جوشيا رينولدز عن الطابع العام للفن عاثلة . فقد جعله مرتبطاً بما أسماه Grand Style، وعنى به الطراز الذى قصد به إحداث انفعالات من نوع معين .

ولقد أصاب حقاً . فانت إذا أردت إنتاج مثل نمطى لانفعال معين ، فلتتحقق ذلك ، ما عليك إلا أن تقدم لجمهورك صورة تمثل الملامح النمطية التى يتصف بها نوع الشيء الذى يحدث ذلك ، كأن تظهر الملوك فى صورتهم النمطية ، والجنود فى صورتهم النمطية ، والنساء فى المثل النمطى للأئمة ، وأن تصور الكوخ فى صورته النمطية ، كما تصور أشجار البلوط فى صورتها النمطية ، وهكذا دواليك .

والفن الحق باعتباره تعبيراً عن الانفعال ، لا يعنيه كل هذه الأمور . فلسان حال الفنان الحق بوصفه شخصاً يتعرض لمشكلة التعبير عن انفعال معين هو الآتى : «إننى أود أن أحصل على صورة واضحة لهذا الشيء» فلن يعنيه إطلاقاً الحصول على شيء آخر يتسم بالوضوح ، مهما تشابه هذا الشيء الذى يعنيه . فليس هناك شيء يصلح بديلاً ، لأنه لا يرغب فى الحصول على شيء من نوع معين ، بل يرغب شيئاً معيناً . وهذا يفسر السبب فى اعتبار الناس الذين نظروا إلى الأدب على أنه ضرب من السيكلوجى وقالوا «بالبراعة هذا الكاتب فى تصوير انفعالات النساء أو سائقى الاوتوبيسات أو المصايين بالشذوذ الجنى ، قد أخطأوا أساساً فى فهم أى حمل فنى حق التقوا به . وحكموا بطريقة قاطعة معصومة من الخطأ على ما ليس بفن على الإطلاق بأنه فن حق .

٤- الانتقاء والانفعال الإستطائقي

أحياناً قد يحدث تساؤل عن إمكان تقسيم الانفعالات إلى انفعالات صالحة للتعبير عنها بواسطة الفنانين ، وانفعالات لا تصلح لذلك . فإذا

كان ما نقصده بالفن ، الفن الحق ، وكان هذا الفن مساوياً للتعبير ، فإن الإجابة الممكنة الوحيدة عن ذلك ، هى عدم إمكان وجود مثل هذه القسمة إذ أن كل ما يمكن التعبير عنه يعد صالحاً للتعبير . وقد تكون هناك بواعث قضية فى بعض الحالات الخاصة تجعل من المرغوب فيه التعبير عن بعض انفعالات دون غيرها . على أن المقصود بالتعبير فى هذه الحالة هو التعبير جهرأ ، أى السماح لآخرين بالاستماع إلى تعبير أى امرئ عن نفسه . ويرجع هذا إلى استحالة تقرير صلاحية التعبير جهرأ عن أى انفعال معين لأى سبب من الأسباب إلا إذا أمكن المرء أن يعيه أولاً . وتحقيق هذا الوعى - كما رأينا - وثيق الصلة بالتعبير عنه . فإذا كان معنى الفن هو التعبير عن الانفعال ، فمعنى ذلك وجوب اتصاف الفنان بالإخلاص المطلق ، وتحتم تمتعه بحرية مطلقة فى الإفصاح . وهذه ليست قاعدة ، إنما هى أمر واقع . ولا تعنى أنه من الأفضل أن يكون الفنان مخلصاً ، بل إنه لن يكون فناناً إلا إذا اتصف بالإخلاص . فأى نوع من الانتقاء أو أى تصميم على التعبير عن انفعال دون آخر هو أمر يتعارض مع الفن . لا من ناحية أنه يقضى على الإخلاص الكامل الذى يميز الفن الجيد من الفن الرديء ، بل من ناحية أنه يمثل عملية تحجى فيما بعد ذات طابع غير فنى ، لا تتحقق إلا بعد أن يكون عمل التعبير الحق قد اكتمل بالفعل . إذ لا يمكن لأى امرئ أن يعرف أية انفعالات شعر بها ، إلا إذا اكتمل العمل الفنى . ولهذا السبب فلو لا يكون فى وضع يسمح له بالانتقاء والاختيار وإظهار تفضيلاً لأى من هذه الانفعالات .

هذه الاعتبارات تتمخض عن نتيجة معينة تخص ما يقال عن قسمة الفنون إلى فنون متميزة . وهنا قسمتان شائعتان من هذه التقسيمات . إحداهما تبعاً للمادة الوسيطة التي يعمل بها الفنان ، أى إلى تصوير وشعر وموسيقى وماشابه ذلك . والقسمة الأخرى تبعاً لنوع الانفعال الذى عبر عنه ، أى إلى مأساة وملهاة وماشابه ذلك . وستعنى هنا بالكلام عن القسمة الأخيرة . ولو كان الاختلاف بين المأساة والملهاة اختلافاً بين الانفعالات التى عبرت عنها كل منهما ، لما تيسر تمثل هذه الاختلافات فى ذهن الفنان عند بدء قيامه بعمله . ولو حدث هذا لعنى معرفته أى انفعال ينوى التعبير عنه قبل أن يكون قد عبر عنه . وهكذا يتضح عدم قدرة أى فنان - مادام فناناً حقاً - على أن يقرر سلفاً هل سيكتب ملهاة أو مأساة أو مرثية أو ماشابه ذلك . فمادام فناناً حقاً ، فإنه معرض لكتابة أية واحدة منها مثل تعرضه لكتابة أخرى . وهى الحقيقة التى سمع سقراط وهو يوضحها قرابة الفجر لحوارييه الغافلين فى مائدة أجانثون^(١) . من هذا

(١) انظر إلى محاورة أفلاطون Symposium (المادة ٢٢٣ D) . ولو أن أرسطوديموس قد أحسن الاستماع لعرف أن سقراط قد ذكر شيئاً صحيحاً ، وإن كان قد أرجعه إلى علة خاطئة ، فقد قيل عنه : إنه فى مناقشته قد ذكر إلا أن كاتب المأساة كما هو كذلك هو كاتب ملهاة أيضاً بل إن δεινὴν τραγῶδιν δοῦνός هو كاتب ملهاة كذلك . وواضح أن ثمة إصرار على تضمين كلمة τραγῶδιν فإذا رجعنا إلى جانب هذا إلى مذبح فى الصنعة (الجمهورية ٣٣٣ E - ٣٣٤ A) الذى قال أرسطو عنه فيما بعد إنه يمثل أفضل بالقدرة ، ويعنى بذلك بأنها لا تمكن صاحبها من فعل نوع واحد من الأشياء فحسب، بل تمكنه من أداء هذا النوع وما يقبله سيبين لنا أن ما افترضه سقراط كان النظرية التكنية فى الفن، التى استخلص منها النتيجة السابق ذكرها .

يتضح أن لهذه الفوارق مجرد فائدة محددة للغاية . ومن المستطاع استخدامها استخداماً صحيحاً في أمرين : ١ - عندما يكمل العمل الفني ، يمكن تسميته ex Post Facto (تسليماً بالأمر الواقع) مأساة أو ملهاة أو ماشابه ذلك تبعاً لطابع الانفعالات المعبر عنها أساساً فيه . إلا أن التفرقة إذا فهمت بهذا المعنى لن يكون لها أهمية حقيقية . ٢ - في حالة كلامنا عن الفن التمثيلي ، يختلف الأمر تماماً . ففي هذه الحالة يعرف الفنان (المزعوم) سلفاً أى نوع من الانفعال يرغب في إثارته ، ويقوم بإنشاء أعمال تختلف أنواعها باختلاف أنواع التأثير المطلوبة . فعلى هذا ، في حالة الفن التمثيلي ، الأمر لا يقتصر على السماح بالفوارق من هذا النوع تسليمياً بالأمر الواقع ex Post Facto ، على أساس أن هذه الفوارق وسائل تصنيفية ، وإن كانت دخيلة على الأشياء في أصلها . بل هذه الفوارق موجودة من البداية باعتبارها عاملاً مقررراً للمخطط المزعوم للعمل الذي يقوم به الفنان .

وتؤدي نفس هذه الاعتبارات إلى الإجابة عن السؤال الخاص بهل يوجد شيء يصح أن يطلق عليه اسم «الانفعال الإستاطيقي» . فإذا قيل يوجد مثل هذا الانفعال مستقلاً عن التعبير عنه في الفن ، وأن مهمة الفنانين هي التعبير عنه ، لوجب أن يكون ردنا على ذلك بأن مثل هذه النظرة هراء . فهي تعنى القول : أولاً - بأن للفنانين انفعالات مختلفة الأنواع ، من بينها هذه الانفعالات الإستاطيكية المتميزة . وثانياً - أنهم

يتقون هذه الانفعالات الإستاطيقية بقصد التعبير . ولو كان الحكم الأول صحيحاً ، لوجب اعتبار الحكم الثانى باطلاً . فإذا كان الفنانون لا يهتدون إلى مساهية انفعالاتهم إلا فى معرض بحثهم عن وسيلة للتعبير عنها فمعنى هذا تعذر بدء قيامهم بالتعبير إلا بعد تقرير أى انفعال سيعبرون عنه .

ومع هذا فبمعنى آخر مختلف ، حقاً هناك انفعال إستاطيقى محدد . وكما رأينا يصحب أى انفعال لم يتم التعبير عنه شعور بالضيق . فإذا عبر عنه ، وأمكن خروجه للوعى من جراء ذلك ، لآدى هذا إلى ظهور هذا الانفعال نفسه مصحوباً بشعور جديد بالتفريج أو الارتياح دال على روال هذا الضيق . وهو يشابه الشعور بالارتياح الذى يجرى فى أعقاب حل مشكلة فكرية أو سلوكية مرهقة . ويإمكاننا أن ندعوه - إن شئنا - الشعور الخاص بنجاحنا فى التعبير عن أنفسنا . وليس هناك ما يحول دون تسميته انفعالا إستاطيقياً مميزاً . إلا أنه لا يصح اعتباره نوعاً من الانفعال الذى له وجود سابق على التعبير عنه ، ويتميز بأنه عندما يراد التعبير عنه ، يكون هذا التعبير فنياً . إنه نوع من التلوين الانفعالى الذى يصحب التعبير عن أى انفعال كان .

٥ - الفنان والإنسان العادى

تكلمت عن «الفنان» فى هذا الفصل ، وكان الفنانين أشخاص من نوع خاص ، بينهم وبين الأشخاص العاديين الذين يأتلف منهم جمهورهم

اختلاف ما ، إما من جهة مواهبهم العقلية ، أو على الأقل من ناحية الطريقة التى يستخدمون بها مواهبهم . ولكن فصل الفنانين عن الأشخاص العاديين أمر قد ترتب على تصور أن الفن صنعة ، إذ لا يستطيع التوفيق بينه وبين تصور الفن تعبيراً . ولو كان الفن صنعة لكانت هذه النتيجة متوقعة كأمر طبيعى . فإن أية صنعة تعد نوعاً من المهارة فى التخصص ، بحيث يستطيع تمييز الحاصلين على هذه المهارة من بين سائر البشر . ولو كان المقصود بالفن هو المهارة فى الترفيه عن الناس ، أو إثارة انفعالاتهم بوجه عام ، لانتفى كل من المرفهين والمرفه عنهم إلى فئتين مختلفتين ، بينهما اختلاف من حيث صلتيهما الإيجابية والسلبية على التوالى بصنعة إثارة انفعالات محددة . وسوف يتوقف هذا الاختلاف على اعتبار الفنان موهوباً بالفطرة ، أو اعتبار موهبته مكتسبة . فإما أن يرجع هذا الاختلاف إلى اتصاف الفنان بموهبة عقلية خاصة يتميز بها ، سميت «عبقرية» فى النظريات التى تنصف بهذا الطابع ، أو إلى تدريب من نوع خاص :

وفى حالة عدم اعتبار الفن نوعاً من الصنعة واعتباره تعبيراً عن الانفعال فإن مثل هذه التفرقة النوعية بين الفنانين وجمهور المتذوقين لا وجود لها . فلا يصح القول بوجود جمهور متذوقين للفن إلا فى حالة استماع الناس إليه وهو يعبر عن نفسه وفهمهم لما يسمعون منه . على أنه إذا أفصح شخص ما عن شيء على سبيل التعبير عما يجول فى ذهنه ،

واستمع آخر إليه وفهمه ، لكان معنى هذا أن لدى المستمع نفس الشيء فى ذهنه . ومساءلة هل كان المستمع على علم بهذا الشيء فى حالة عدم إفصاح الأول عنه ، ليس ثمة ما يدعو إلى إثارتها هنا . ومع هذا فلقد تمت الإجابة . إذ أن ما سبق قوله صحيح تماماً . فلو قال أحد من الناس إن «ضعف الإثنين هو أربعة» وسمعه أحد العاجزين عن القيام بأبسط العمليات الحسابية لفهم هو وحده نفسه ، ولما فهمه المستمع . ولن يستطيع المستمع فهمه إلا إذا أمكنه إضافة اثنين إلى اثنين فى ذهنه . ومساءلة هل كان بقدرته القيام بذلك قبل استماعه إلى المتكلم ليست أمراً ذا بال . وما ذكر هنا عن التعبير عن الأفكار يصح كذلك فى حالة التعبير عن الانفعال . فلو عبر الشاعر على سبيل المثال عن نوع معين من الخوف لكان المستمعون الوحيدون الذين يستطيعون فهمه هم أولئك القادرون على تجربة هذا النوع من الخوف . وعلى هذا فإذا قرأ أحد قصيدة من الشعر وفهمها لما كان معنى ذلك مجرد فهمه تعبير الشاعر عن شيء يخصه ، أى انفعالات الشاعر . إنما ما يحدث هو تعبيره عن انفعالات خاصة به فى كلمات الشاعر ، التى أصبحت نتيجة لذلك كلماته . وكما ذكر كولريدج : إن ما يميزنا بأن إنساناً ما شاعر هو أنه يجعلنا شعراء . فنحن نعرف أنه يعبر عن انفعالاته اعتماداً على حقيقة أنه قد مكتنا من التعبير عن انفعالاتنا .

وهكذا ، فإذا كان الفن هو عملية التعبير عن الانفعالات ، فإن

القارئ فنان وكذلك الكاتب . فليس هناك اختلاف فى النوع بين الفنان وجمهور المتذوقين . ولا معنى هذا عدم وجود فوارق إطلاقاً . فعندما كتب بوب بأن مهمة الشاعر هى الإفصاح «عما شعر به الجميع ولم يعبروا عنه بمثل هذه البراعة» ، فقد يمكننا تفسير كلماته وكأنها تعنى - بغض النظر عن وعى بوب بهذا المعنى عندما كتب أو عدم وعيه - بأن مرجع اختلاف الشاعر عن جمهوره هو أنه برغم أن الاثنين يعلان نفس الشيء تماماً (أى التعبير عن هذه الانفعالات المميزة باستخدام هذه الكلمات المميزة فإن الشاعر إنسان قادر على حل مشكلة التعبير لنفسه . بينما جمهور المتذوقين لا يستطيعون التعبير إلا إذا هداهم الشاعر إلى ذلك . فالشاعر ليس متفرداً لا فى توفر هذا الانفعال لديه ، ولا فى قدرته على التعبير عنه . إنه يتفرد فى قدرته على المبادرة بالتعبير عما يشعر به الجميع ، وما يستطيعون جميعاً التعبير عنه .

٦ - لعنة البرج العاجى

لقد سنحت لى الفرصة بالفعل لنقد ما يقال عن قدرة الفنانين على تأليف - أو أن واجبهم يحتم عليهم تأليف - طائفة أو فئة خاصة تتميز بعبقرية أو دراية خاصة ، تجعلها متميزة عن باقى المجتمع . وهذا الرأى - كما رأينا - هو ثمرة عابرة للنظرية التكنية فى الفن . ومن المستطاع الآن تعزيز هذا النقد بالقول بأن أى انفصال من هذا النوع ليس فقط غير ضرورى بل سيلحق ضرراً بالغاً بمهمة الفنان الحقيقية . ولو كان

المراد هو تعبير الفنانين بالفعل «عما يشعر به الجميع» لكان معنى هذا هو وجوب مشاركتهم للآخرين فى انفعالاتهم . فمن الواجب أن تكون تجاربهم أو الاتجاه الذى يعبرون به عن الحياة - من نفس نوع تجارب الأشخاص الذين ياملون العثور على جمهور متذوقين من بينهم . ولو ألفوا من أنفسهم رمة خاصة لكان معنى هذا أن تصبح الانفعالات التى يعبرون عنها هى انفعالات هذه الزمرة . وسوف تكون عاقبة ذلك هى اقتصر فهم عملهم على زملائهم الفنانين . وهذا فى الواقع هو ما حدث إلى حد كبير خلال القرن التاسع عشر عندما بلغ انعزال الفنانين عن باقى البشر ذروته .

ولو كان الفن بالفعل صنعة أو حرفة مثل الطب أو الحرب لعادت هذه العزلة بالخير . إذ أن كفاءة الصنعة لن تزداد إلا إذا تولى أمرها جماعة وقفت جهداً لخدمة مصالح الجميع ، واتخذت طابع التخصص ، وقامت بتخطيط جوانب حياتها كافة بعد أن أدخلت فى حسابها كل شرائط تلك الخدمة المطلوبة منها . وبالنظر إلى أن الفن ليس صنعة بل تعبيراً عن انفعالات ، لذا كان التأثير مضاداً لذلك . وعلى سبيل المثال ، لقد مر عهد على الروائيين كانوا لا يشعرون فيه بالراحة إلا إذا كتبوا قصصاً عن حياة القصصيين ، كانت أحداثها لا تصادف هوى إلا فى قلوب القصصيين الآخرين . وتجلت هذه الظاهرة الشبيهة بالحلقة المفرغة بوضوح أكثر عند بعض الكتاب الأوروبيين من أمثال أناتول فرانس أو

داتونزيو الذين كثيراً ما بدت موضوعاتهما مقتصرة على أحداث ومرة منعزلة من المفكرين . وبذا أصبحت الحياة المشتركة التي تحياها هذه الجماعة الفنية نوعاً من البرج العاجى ، المسجونون فيه لا يقدرون على التفكير أو الكلام إلا عن أنفسهم ، كما يقتصرون فيه على استماع بعضهم إلى بعض .

وبعد انتقال هذه الحالة إلى جو إنجلترا ، الأكثر تشبهاً بالفردية اختلفت النتيجة . فبدلاً من وجود رمزة واحدة من الفنانين (وإن كانت منقسمة بغير شك على نفسها) الذين يعيشون جميعاً فى نفس البرج العاجى ، ظهرت نزعة عند كل فنان إلى إنشاء برج عاجى خاص به لى يحيا - كما يمكن القول - لا فى عالم من ابتكاره فى عزلة عن العالم العادى الذى يحيا فيه الآخرون بل كذلك عن العوالم المناظرة التى أنشأها الفنانون الآخرون . وهكذا نجد بيرن جونز Burne Jones يحيا فى عالم «من الضوء الأخضر والفتيات الحمقات» كما قال صحفى فى تعبير فقط . كما نجد اللورد لايتون Leighton يحيا فى عالم هلىنى مزيف . ولم ينقذ «بيتس Yeats من عالمه الزائف عالم شبابه بسحره الكلتى - إلا صوت الحياة العملية ، الذى أرغمه على الخروج إلى الهواء الطلق الذى يمثل الحياة الكلتية الحققة ، وجعله شاعراً عظيماً .

فى هذه الأبراج العاجية يصاب الفن بالوهن . والسبب ليس عسير الفهم . فمن السهل أن يولد الإنسان فى حدود جماعة محصورة

ومتخصصة مثل أية زمرة فنية فى القرن التاسع عشر ، وأن ينشأ وترعرع فى أحضانها ، وأن يفكر على طريقتها ويشعر بمشاعرها ، لأن تجربته لم تحتمس على أى شىء آخر . ومثل هذا الإنسان عندما يعبر عن هذه الانفعالات ، سوف يكون قد عبر بحق عن تجربته . والتجربة التى يعبر عنها الشاعر سواء أكانت محصورة أم رحبية شىء ، وقيمتها الفنية شىء آخر . فحين أوسن التى نشأت وترعرعت فى جو القرية وثرثرتها قد استطاعت إنشاء فن عظيم من الانفعالات التى تتولد فى هذا الجو . على أن أى شخص قد انعزل فى نطاق زمرة محصورة من الناس ستوافر له تجربة تفسم انفعالات العالم الأكبر الذى نشأ وترعرع فيه بالإضافة إلى انفعالات الجماعة الصغيرة التى أكر الانضمام إليه . فإذا قرر الاقتصار على التعبير عن الانفعالات الجارية فى نطاق هذه الجماعة الصغيرة فمعنى ذلك أنه قد اختار جزءاً معيناً من انفعالاته للتعبير عنه . والسبب الذى يفسر لماذا يتحتم انبعثات فن ردى نتيجة لذلك هو كما سبق أن قلنا ، أن مثل هذا الانتقاء لا يمكن القيام به إلا إذا عرف الشخص القائم بالانتقاء بالفعل ماهية انفعالاته . وبمعنى آخر أن يكون قد عبر عنها بالفعل . فهو سيرفض باعتباره متبياً إلى دمرته الفنية عمله الحق بوصفه فتناً . وهكذا لا يحتمل أن تزيد قيمة أدب البرج العاجى عن القيمة الترفيهية التى تساعد سجناء هذا البرج - سواء حدث هذا بسبب سوء طالعهم أم بسبب خطئهم - على قضاء أوقات فراغهم دون أن يقتلهم الملل أو الحنين إلى

العالم الذى تركوه خلفهم ، وفضلاً عن ذلك ، فهناك قيمة سحرية ترجع إلى أنهم سيقتنعون أنفسهم ، كما سيقنع بعضهم البعض ، بأن السجن فى مثل هذا المكان ، ومع مثل هؤلاء الصحاب ، إمتياز كبير . أما القيمة الفنية فمعدومة .

٧ - التعبير عن الانفعال وانحراف الانفعال

وأخيراً فينبغى عدم الخلط بين التعبير عن الانفعال وبين ما يصح تسميته انحراف الانفعال ، أى إظهار أعراض منه . وإذا قيل : إن الفنان بالمعنى الحق لهذه الكلمة هو الشخص الذى يعبر عن انفعالاته ، فإن هذا لا يعنى أنه إذا أحس بالخوف بهت لونه وتلعثم ، وإذا غضب أحمر لونه ورمجر ، وهكذا دواليك . وهذه الأشياء تسمى تعبيرات ولا ريب . غير أنه كما فرقنا بين المعانى الصحيحة وغير الصحيحة لكلمة «فن» فعلينا كذلك أن نفرق بين المعانى الصحيحة وغير الصحيحة لكلمة «تعبير» . فى سياق الكلام عن الفن سيظهر أن إدراك «التعبير» على هذا الوجه هو إدراك غير صحيح . وأبرز علامة يتميز بها التعبير الحق هى الصفاء أو الوضوح . ووفقاً لذلك يصبح الشخص الذى يعبر عن أى شئ على وعى بما يعبر عنه ، كما أنه يسر للآخرين الوعى به كما بدا له وكما يبدو لهم . فشحوب اللون والتلعثم ظاهرتان طبيعيتان من مصاحبات الخوف ، إلا أن هذا لا يعنى أن يعى الشخص الذى يشحب لونه وتلعثم - إلى جانب إحساسه بالخوف - الخاصية الدقيقة لانفعاله . إذ

سيخفى هذا الأمر عنه . ومثله فى ذلك - لو كان فى الإمكان حدوث ذلك - مثل من يشعر بالخوف ولا يظهر أعراض هذا الخوف .

والخلط بين هذين المعنيين لكلمة «تعبير» قد يؤدى بسهولة إلى أحكام نقدية رائفة ، ومن ثم إلى نظرية استنطيقية رائفة . وقد يظن أحياناً أن من مزايا أية ممثلة عندما تمثل مشهداً مؤثراً أن تكون قادرة على الإجابة إلى حد أنها تستطيع البكاء بدموع حقيقية . وقد يكون لهذا رأى أساس ما لو لم يكن التمثيل فناً ، بل كان صنعة ، ولو كانت غاية الممثلة عندما قامت بمثل هذا العرض هى إشعار مستمعيها بالحزن . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن هذه النتيجة لن تحدث إلا إذا صح تعذر إحداث أسى فى نفوس المستمعين بغير قيام القائم بالأداء بعرض أعراض من الحزن على الجمهور . وما من شك فى أن الكثيرين يظنون أن هذا هو عمل الممثل . ولكن إذا كان عمل الفنان ليس الترفيه ، وإنما هو الفن . ولم يكن ما يرمى إليه هو إحداث تأثير سبق تصوره فى مشاعر جمهوره ، بل الاعتماد على مجموعة من التعبيرات أو اللغة المولقة من كلمات من ناحية ، ومن إيماءات من ناحية أخرى ، فى إماطة اللثام عن انفعالاته ، أى الكشف عن انفعالات منطوية فى ذاته لم يكن على دراية بها . وهو عندما سمح لجمهوره بمشاهدة هذه الانفعالات ، فإنه قد مكنتهم من القيام بكشف مائل لما فى نفوسهم . فى هذه الحالة لن تكون قدرة الممثلة على البكاء بدموع حقيقية هى التى جعلت منها ممثلة بارعة ، إنما هى قدرتها على إيضاح ما تعنيه الدموع لنفسها ولستمعيها .

وهذا الكلام ينطبق على كل نوع من أنواع الفن . والفنان لا يولول ولا يعتمد على المصباح على الإطلاق . ومن يكتب أو يرسم أو يقوم بأى شىء من هذا القبيل للتفتيس عن مشاعره مستخدماً المواد التقليدية فى الفن وسائل لعرض آثار من مشاعره ، قد يكون جديراً بالثناء عليه لمهارته فى عرض ذاته ، إلا أن هذه الأشياء تحرمه على الفور من لقب الفنان . والأعمال الاستعراضية لها فوائدها . فهى تصلح لغاية الترفيه ، أو قد يكون لها فائدة فى السحر . ومن بين الأمثلة التى تمثل هذه الطائفة الأخيرة ، المحاولات التى قام به بعض الشبان الذين لاقوا العذاب فى الحرب ، وتأثرت بها أجسامهم وعقولهم فعرفوا من جراء ذلك ماهى الحرب ، فتأثروا وأفصحوا عن غضبهم فى أبيات من الشعر قاموا بنشرها بقصد التأثير فى الآخرين وحثهم على الخلاص من الحرب . إلا أن هذه الأبيات لا تنتمى إلى الشعر إطلاقاً .

وأفسد توماس هاردى كل شىء فى نهاية قصة مؤثرة جيدة عبر فيها ببراعة عن أحزانه وغضبه لما تلحقه العاطفية الفظة بالبراءة الوديمة المطمئنة ، عندما وجه اتهامه فى آخر فقرة مما كتب إلى «رب الخالدين President of the immortal . والنغمة تبدو رائفة ، لا لأنها تدل على الكفر (إذ هى لن تؤثر فى أى تقوى حقة) بل لأنها مجرد عجيج . فإن الحجج التى تساق لتبرير الاعتراض على وجود الله - أو كل ماهو معروف منها - قد أصبحت كاملة بالفعل ، بحيث لا تضيف هذه الفقرة الأخيرة التى وردت فى نهاية الكتاب شيئاً إليها . وكل ما أحدثته هذه الفقرة هو

إفساد أثر القضية المعروضة بتحريف أثر من آثار الانفعالات التي عبر عنها الكتاب كله بالفعل ، وكان محكمة من المحاكم قد بصقت في وجه المتهم بعد نهاية كلامه .

والخطأ ذاته شائع عند يتهوفن . ولقد توطد عنده ، بغير شك بسبب إصابته بالصمم . إلا أن سببه لا يرجع إلى صممه بل إلى ميل ونزعة إلى العجيج . وظهر ذلك في الطريقة التي تصرخ بها الموسيقى وتولول - بدلاً من أن تترنم بالأنغام ، كما هو الحال في الجزء السوبرانو من القداس الحافل في رى كبير Missa Solemnis ، أو في مخطط فاتحة صوناتة الهامر كلافير . ومن المؤكد أن يتهوفن قد أدرك هذا العيب وحاول إصلاحه ، وإلا لما أمضى أكبر جانب من أزهى سنوات حياته في تأليف الرباعيات الوترية التي لا تكاد - كما يمكن القول - تتضمن أى أثر مادي يدل على الصراخ والمويل . ومع هذا فحتى في هذه الرباعيات لم ينس يتهوفن العجز أن يتخايل في فقرات معينة من الفوجة جروسه .

هذا لا يعنى بالطبع القول بأنه ليس من حق كاتب الدراما إظهار شخصيات تعتمد على العجيج . فمثلاً هناك عجيج هائل ظهر في نهاية ، Ascent of F6^١ قد اقتدى بالعجيج

(٢) مسرحية ألفها (لودن) بالاشتراك مع إشرود سنة ١٩٣٦ .

عند شكسبير^(١) ، وكان القصد منه هو التعبير عن الاستهزاء . فى هذه الأحوال المؤلف ليس هو الذى يحدث العجيج بل شخوصه المختلفة التى صورها . والانفعال الذى عبر عنه المؤلف هو الانفعال الذى تأمل بوساطته هذه الشخصية ، أو بالأحرى الانفعال الذى يمثل شعوره تجاه هذا الجانب الخفى والمنتبذ من ذاته ، والذى يناظر هذه الشخصية .

(١) الأحوال التى تحدث فيها شخوص شكسبير عجيجاً هى : (١) فى حالة الشخوص التى لا تهمه إطلاقاً ، مثل الشخصيات التى أظهرها فى هنرى الخامس للإشارة إلى رغبات العوام . (٢) عندما يراد إظهار شخصية تكون موضع إدراء مثل شخصية يستول فى رواية فالستاف أو (٣) عندما تفقد الشخصية صوابها ، كما حدث فى مشهد هاملت فى القتيرة .

الفصل السابع

الفن بمعناه الحق

ثانياً : باعتباره خيالا

١ - المشكلة بعد تحديدها

السؤال التالي في المنهج الذى وضع فى بداية الفن حدد على الوجه الآتى : ما هو العمل الفنى ، ومع التسليم بوجود شيء فى الفن الحق (لا فى الفن وحده الذى يدعى باطلاً بذلك) تنطبق عليه كلمة عمل فنى ، ومع التسليم بأن هذا الشيء لن يكون شيئاً مصنوعاً ، لأن الفن ليس بصنعة ؟ إنه شيء قد أنجزه الفنان ، إلا أنه لم ينتج نتيجة لتحويل خامة معلومة أو نتيجة لتنفيذ خطة سبق تصورها . فما هو هذا النوع من الفعل ؟ .

هنا مسألتان سوف نحسن صنفاً إذا بحثناهما على انفراد ، برغم توثق الصلة بينهما . والأفضل لنا أن نبدأ بالفنان ، وأن نطرح السؤال الثانى فى البداية . ولهذا السبب سأبدأ بالسؤال الآتى : ما هى طبيعة هذا الفعل الذى لا يعد فعلاً تكتياً ، أو إذا أردنا استخدام كلمة واحدة ليس صناعة Fabrication . ومن المهم ألا يساء فهم السؤال . وفى الفصل السابق عندما سألنا عن ماهية التعبير أشير إلى أن الكاتب لن يحاول إقامة براهين وحجج بقصد إقناع القارئ ، كما أنه لم يقصد تقديم معلومات إليه . وإنما المقصود هو تذكّره بما يعرفه بالفعل ، (لو كان شخصاً ذا تجربة كافية فى هذا الموضوع توّله لقراءة كتب من هذا النوع) . وفى هذا الجزء من الكتاب لا نشد تقرير نظريات ، كذلك . إنما نرمى إلى مجرد سرد وقائع . والوقائع التى نبحث عنها ليست وقائع خفية ، إنها وقائع معروفة تماماً للقارئ . ويستطاع إيضاح النظام الذى تنتمى إليه هذه الوقائع بالقول بأنه يمثل السبل التى تنبمها عادة نحن المعنيين بالفن عندما نفكر فيه . كما أنه يمثل السبل التى نعبر بواسطتها عن أفكارنا عادة فى الحديث العادى .

ولزيادة الإيضاح سوف أبين السبل الذى لا يؤدى إلى أية إجابة عن سؤالنا . وكثيرون من الذين تساءلوا «عما هو الفعل الذى يتميز به الفنان والذى لا يعد صناعة» قد اهتموا إلى إجابة مماثلة لما بلى : «واضح أن هذا الفعل غير التكتى ليس فعلاً عشوائياً ، لأن الاعمال الفنية لا يمكن

إنتاجها عفواً^(١) . فينبغى أن تخضع هذه الأعمال لفعل توجيهى ما . وإذا لم يعتمد هذا التوجيه على مهارة الفنان فإنه لا يمكن أن يعتمد على منطقته أو إرادته أو وعيه . فمن ثم ينبغى أن يكون شيئاً آخر . فإما أن يكون قوة موجهة خارج الفنان . وفى هذه الحالة يمكننا أن نسميه بالإلهام ، أو شيئاً بداخله وإن كان مختلفاً عن إرادته وغيرها من الأشياء . أى أن هذا الشيء إما أن يكون جسمه . وفى هذه الحالة يكون إنتاج العمل الفنى فسيولوجياً أساساً ، أو قد يكون شيئاً عقلياً ، وإن كان لا شعورياً وفى هذه الحالة تكون القوة المنتجة هى العقل اللاشعورى للفنان .

ولقد بنيت عدة نظريات وقوة فى الفن اعتماداً على هذه الأسس .

(١) إن من نوهت عنهم هم العقلاء . ومن بين هؤلاء الآخرين من أنكر هذه القضية ، وأشار إلى أن الفرد إذا لعب على الآلة الكاتبة مدة طويلة كافية ، وخط المفاتيح بطريقة عشوائية ، فإن هناك احتمالاً محسوماً بأنه فى مدى فترة معينة قد ينتج - اعتماداً على المصادفة وحدها - نصوص شكيير كاملة . وأى قارئ ليس عنده شيء يفعل ، يستطيع أن يرفه عن نفسه بحساب المدة التى يتفرقها تحقق هذا الاحتمال ليتمكن من المرامة عليه ، ووجه الطرافة فى هذه الفكرة هو ما يتكشف منها عن عقلية من يساوى بين «أعمال» شكيير ، ومجموعة الحروف المطبوعة فى صفحات كتاب والتى يتألف منها هذا العنوان ، ومن يذهب به الفكر - إن أمكن نسبة أى تفكير إليه على الإطلاق - إلى أن أى عالم أترى سيظهر بعد عشرة آلاف سنة ويعثر على نص كامل لشكيير فى رمال مصر ولكنه لا يستطيع قراءة أية كلمة إنجليزية ، سيتمكن من الإحاطة بمؤلفات شكيير فى الشعر والدراما .

وأول صور منها هي التي ذكرت أن ما يوجه الفعل الفني هو كائن إلهي - أو كائن روحي على الأقل - يعبر عن ذاته في هذا الفعل . هذه النظريات لم تعد شائعة الآن ، إلا أن هذا لن يدعونا إلى رفض الالتفات إليها . فهي على الأقل تناسب الوقائع أفضل من أغلب نظريات الفن الشائعة اليوم . أما الصورة البديلة الثانية ، فهي القائلة : بأن ما يوجه عمل الفنان هو قوى - برغم كونها جزءاً منه أو هي جزء من روحه بوجه خاص - فإنها ليست إرادية أو واعية . إذ هي تعمل في المناطق السفلى الخفية من روحه بحيث لا تشعر بها المناطق العليا من هذه الروح أو تسمح بظهورها . وهذه النظرية شائعة للغاية لا بين الفنانين ، بل بين علماء الفن وأتباعهم العديدين الذين يتبعون النظرية ويثقون بها ثقة جمة ، ويبدو أنهم يعتقدون أنها قد نجحت في حل^(١) مشكلة الفن في آخر المطاف . وثالث نظرية بديلة ، كانت سائدة لدى الفسيولوجيين

(١) يكاد مستر روبرت جريفز صاحب كتاب Poetic Unreason (١٩٢٥) أن يعد الكاتب الوحيد أو الفنان الوحيد في إنجلترا الذي أقدم على مناصرة السيكولوجيين . ويوجه عام ، فإن أوفى ما يمثل حكم الأدباء على مؤهلات أنصار هذه النظرية هو ما قاله عنهم دكتور ريتشاردس I. A. Richards : « إذا اعتمدنا في حكمنا على ما نشره فرويد عن ليوناردو دافنشي أو ما نشره يونج عن جوته (في كتاب The Psychology of the Unconscious ص ٣٠٥) لصح اعتبار المحللين النفسيين عاجزين بصورة ملحوظة عن الاضطلاع بمهمة النقد» انظر إلى كتاب Principles of Literary Criticism (الطبعة الخامسة سنة ١٩٣٤ - ص ٢٩ ، ٣٠) .

السيكولوجيين فى القرن الماضى . ومازال جرائت ألين أفضل ممثل لها .

وتوجيه نقد إلى هذه النظريات مضجعة للوقت . وما يهمنا بشأنها ليس صلاحيتها أو عدم صلاحيتها باعتبارها أمثلة للبحث النظرى ، بل هو هل تعد المشكلة التى قصدت حلها من المشكلات التى تتطلب أى بحث نظرى لحلها . فالشخص الذى لا يستطيع العثور على نظارته على المنضدة ، قد يخترع جملة نظريات لتفسير أسباب اختفاء نظارته . فمثلاً ربما تكون هذه النظارة قد تبخرت بفعل إله خير لمنعه من إرهاب نفسه فى العمل ، أو بفعل شيطان يضمر له السوء بقصد تعطيل دراساته ، أو بواسطة ماهاثما (أحد الروحانيين الهنود) من جيرانه لإقناعه بإمكان فعل مثل هذه الأشياء . ولعله قد تخلص منها بنفسه لا شعورياً ، لأنها تذكره لا شعورياً بطبيب العيون الذى يعالجه ، الذى يذكره لا شعورياً بوالده ، الذى يكرهه كرهاً لا شعورياً أو قد يكون قد دفعها من فوق المنضدة أثناء تحريكه لأى كتاب . على أن كل هذه النظريات برغم ما فيها من براعة وسمو ، سوف تكون سابقة لأوانها لو كانت النظارة مارالت موضوعة على أنفه .

والنظريات التى تدعى تفسير طريقة إنشاء الأعمال الفنية اعتماداً على فروض مماثلة لهذه الفروض قد بنيت على تذكر أن النظارة ليست فوق المنضدة ، وتناست حقيقة وجودها فوق الأنف . والذين يعرضون مثل هذه النظريات لا يرهقون أنفسهم بالتساؤل هل نحن فى الواقع على علم

بنوع من الأفعال التى تحقق نتائج والتى تخضع لإرادة الفاعل وتوجيهه ،
والتي لا تتميز بأى صفة من صفات الصنعة . ولو أنهم سألوا هذا السؤال
لكان الرد عليه بالتأكيد بالإيجاب . فنحن نألف تماماً أفعالا من هذا النوع
والأسم الذى اعتدنا إطلاقه عليها هو «الخلق» .

٢ - الصنع والخلق

قبل أن نسأل عما هى بوجه عام المواضيع التى تستخدم فيها هذه
الكلمة ، علينا توقع اعتراض بعيد الاحتمال على استخدام الكلمة نفسها ،
ولا جدال أن القراء الذين يعانون من مرض الخوف من كل شىء متصل
بالتواحي الإلهية سوف يشعرون بالغضب من جراء ذلك . فهم يعرفون
أن اللاهوتيين يستخدمون هذه الكلمة فى وصف الصلة بين الله والعالم ،
ولهذا السبب سيثم ضحايا هذا المرض راثحة هذه الصلة كلما استمعوا إلى
أى نطق بها ، وسيعتقدون أنه من المفاخر ألا يجئ ذكرها على شفاهم
والأ تخدش آذانهم . وسوف تتوارد على أطراف الستهم من جراء ذلك
كل الاحتجاجات المألوفة التى توجه إلى أية غيبة إستراتيجية ترفع مهمة
الفن إلى مستوى شىء إلهى ، وتجعل الفنان مائلاً للإله . فلعلهم يوماً
من الأيام بعد تأمل فى مذهب اثنايوس يتسمون بشجاعة تجعلهم يقصون
أى عالم رياضى يستخدم العدد ثلاثة . وفى الوقت نفسه سيذكر القراء
الذين يرغبون فى فهم الكلمات بدلاً من تهيتها ، أن كلمة «يخلق»
تستخدم على الدوام فى سياقات لا ينفر منها اللاهوتيون ، ولا يشعرون

بسيها بأية نوبة من نوبات odium theologicum . فإذا قال شاهد في المحكمة بأن سكيراً قد أحدث ضجة (خلق Create بالإنجليزية) ، أو أن نادياً للرقص قد أحدث (خلق بالإنجليزية) قلقاً ، والمؤرخ إذا ذكر بأن فلاناً أو علاناً خلق البحرية الإنجليزية أو الحكومة الفاشية ، وإذا ذكرت الصحف أن الدبلوماسية السرية تخلق جواً من الريب الدولية ، أو إذا قال رئيس مجلس إدارة شركة أن زيادة الاهتمام بالإعلان ستخلق زيادة في طلب ما تنتجه الشركة - فلن يتوقع أحد أن يهب قزم في آخر القاعة مهدداً بالانسحاب إذا لم تحذف هذه الكلمة . ولو فعل لالقى به الخدم في الخارج بسبب إحداثه (خلقه) ضجة .

وخلق الشيء يعنى إنشاءه لا بطريقة تكتبية ولكن مع ذلك بوعى واختيار . وفى الأصل تعنى كلمة creare (يولد) generate أو ينجب ذرية . ومازالت كلمة Procreate المشتقة منها (ينجب) تستخدم بهذا المعنى . ويطلق الأسبان كلمة criatura على الطفل . وفعل الإنجاب Procreation فعل اختياري ، القائمون به مشولون عن فعلتهم ، على أنه لا يؤدي اعتماداً على أى نوع متخصص من المهارة . ولا يلزم أن يتحقق - كما هو الحال فى الزواج الملكى - باعتباره وسيلة لتحقيق غاية سبق تحديدها . ولا يلزم فعله (كما حدث فى حالة زواج والد مستر تريسترام شاندى فى قصة ستيرن) وفقاً لآى خطة سبق تحديدها . فلا يمكن تحقيقه (مهما قال أرسطو) بوساطة فرض شكل مستحدث على مادة

موجودة من قبل . وهنا هو ما نعينه عندما نتكلم عن (خلق) ضجة أو (خلق) مذهب سياسى . فمن يفعل هذه الأشياء يتصرف باختياره ، كما أنه مسئول عما يفعل . غير أنه لا يلزم اتجاه فعله إلى تحقيق أية غاية بعيدة ، كما لا يلزم اتباعه خطة سبق تصورها . ومن المؤكد كذلك أنه لا يقوم بتحويل شكل أى شئ يصح تسميته بالخامة ، وهى نفس الفكرة التى اعتمد عليها المسيحيون وأنكرها الأفلاطونيون الجدد فى كلامهم عن خلق الله للعالم .

ولما كان هذا هو المعنى الراسخ للكلمة ، فلذا ينبغى أن يكون من الواضح بأنه عند القول بأن الفنان يعمل قصيدة أو رواية أو لوحة أو مقطوعة موسيقية ، فإن الشئ الذى يحدث والذى أشرنا إليه هو ما أسميناه بالخلق . وهذه الأشياء - كما سبق أن عرفنا - باعتبارها أعمالاً فنية حقة ، لم يتم عملها بوصفها وسيلة لتحقيق غاية . فهى لم تعمل وفقاً لأية خطة سبق تصورها ، كما أنها لم تعمل بوساطة شكل جديد على أية مادة معطاة ، بل هى قد تحققت بقصد وبعد شعور بالمسئولية بوساطة أناس يعرفون ما يفعلون حتى وإن لم يعرفوا سلفاً ما سيتمخض عن فعلتهم .

والخلق الذى ينسبه اللاهوتيون إلى الله يتميز من ناحية واحدة فحسب . ويفترض أحياناً أن وجه تميز فعل الخلق الذى يقال إن الله اتبعه عند خلق العالم هو أن الله - كما يقال - قد خلق العالم من «عدم» .

هذا يعنى عدم وجود أية مادة سابقة قام الله بفرض شكل جديد عليها . .
ولكن هذا الكلام يدل على الاضطراب فى الفكر . فكل خلق كما يدل
معناه هو خلق من عدم . ووجه التميز الذى ينسب إلى الله بحق هو أنه
فى حالة فعله ليس هناك أية ضرورة من أى نوع . وعدم وجود هذه
الضرورة لا يعنى عدم وجود المادة المراد تحويلها فحسب ، بل ليس ثمة أية
ضرورة من أى نوع كان . ومثل هذا الكلام لا ينطبق على «خلق» الطفل
أو القلق أو العمل الفنى . فلكى يخلق الطفل ينبغى توفر عالم كامل من
المادة العضوية واللاعضوية . لا لأن الوالدين يصنعان الطفل من هذه
المادة، إنما لأن الطفل لا يمكن أن يظهر فى عالم الوجود - كما حدث
بالفعل بالنسبة لوالديه - إلا فى مثل هذا العالم ، ولخلق أى قلق ينبغى
وجود أشخاص يستطيع إقلاقهم . والشخص الذى يخلق القلق ينبغى أن
يتصف فعله بطابع معين بحيث إذا تعدل فى صورة أو أخرى أدى هذا
إلى حدوث الإقلاق . ولكى يتم خلق العمل الفنى ، يجب توفر
انفعالات معينة لم يتم التعبير عنها عند الفنان الذى يتوقع الخلق - تبعاً
لما رأينا فى الفصل السابق - كما ينبغى أن تتوافر لديه كذلك السبل
الضرورية للتعبير عن هذه الانفعالات . وواضح أنه فى حالة الأحوال
التي يتحقق فيها الخلق بوساطة كائنات متناهية من الواجب أن تكون هذه
الكائنات - بسبب كونها متناهية - أولاً فى ظروف تسمح لها بالخلق .

وبالنظر إلى أن الله يتصور كائناً لا متناهياً ، فإن الخلق الذى ينسب إليه يتصور شيئاً ليس بحاجة إلى مثل هذه الشروط .

من هذا يتضح أننى عندما وصفت صلة الفنان بأعماله الفنية بأنها صلة خالق لها ، لم أكن أسعى لتبرير اعتقاد غير السابيين الذين قد يظنون أننى قد رفعت مهمة الفن إلى مرتبة شئء إلهى (سواء امتدحوا فكرتى أو سخطوا عليها) أو أننى قد جعلت الفنان نوعاً من الإله .

٣ - الخلق والخيال

علينا الآن أن نتقل بعد ذلك إلى تفرقة أخرى . فقد كانت كل الأشياء التى اخترناها أمثلة للأشياء المخلوقة هى ما اعتدنا تسميتها بالأشياء الحقيقية . أما العمل الفنى فلا يلزم أن يكون ما يصح أن نسميه بالشئء الحقيقى . فقد يكون ما ندعوه بالشئء الخيالى . والأشياء مثل الضجة والإقلاق والبحرية وماشابه ذلك ، لا يمكن خلقها إطلاقاً إلا على أساس أنها أشياء تحتل مكاناً فى العالم الحقيقى . ولكن العمل الفنى قد يتم خلقه عندما يتحقق هذا الخلق فى مكان واحد هو عقل الفنان .

هنا - كما أخشى - سيحتج الميتافيزيقى . وسيذكرنى بأن الفارق بين الأشياء الحقيقية والأشياء الموجودة فى عقولنا فحسب ، هو فارق قد عنى به - كما عنى به زملاؤه - عناية فائقة . فقد فكروا فيه طويلاً ، وفى صورة جدية ، بحيث لم يعد له أى معنى . إذ قرر بعضهم أن الأشياء

التي ندعوها حقيقة موجودة فى عقولنا فحسب . وقرر البعض الآخر أننا عندما نقول أن الأشياء فى عقولنا ، فإن هذا يتضمن القول بأنها حقيقة مثل أى شىء آخر . وبين هاتين الفتين - كما يبدو - حرب متواصلة لا هوادة فيها . وأى إنسان يقحم نفسه فى الحرب الدائرة حول هذه الكلمات سيتعرض للطعن من كلا الطرفين ، وإلى تمزيقه إرباً .

ولست أمل فى تهدئة هؤلاء السادة وأستطيع أن أشعر بالتهلل عندما أتذكر بأنهم لن يقدموا على اقتراسى حتى إذا اتبعت ما سبق لى قوله . وفى حالة المهندس الذى قام بتصميم كوبرى ، ولكنه لم يتم بعمل رسوماته أو إثبات مواصفاته على الورق ، ولم يناقش مخططة مع أحد ، ولم يشرع فى إتخاذ أى خطوات فى سبيل تنفيذه ، اعتدنا القول بوجود الكوبرى فى هذه الحالة فى عقله فقط - أو كما نقول كذلك - فى رأسه . وبعد أن يتم إنشاء الكوبرى فإننا نقول بأنه قد أصبح موجوداً لا فى رأس المهندس فحسب ، بل فى العالم الحقيقى كذلك . ونحن نصف كذلك الكوبرى الذى «لا يوجد إلا فى رأس المهندس» بأنه كوبرى خيالى . أما الكوبرى الذى يوجد فى العالم الحقيقى فنصفه بأنه كوبرى حقيقى .

ربما كانت هذه الطريقة طريقة ساذجة فى الكلام ، أو لعلها طريقة فظة ، بسبب الالم الذى تحدثه عند المتأفزين . ولكن هذه الطريقة هى التى يتبعها الناس العاديون عند الكلام . والناس العاديون الذين يتكلمون بهذه الطريقة يعرفون جيداً نوع الأشياء التى يشيرون إليها بكلامهم ،

والميتافيزيقيون على حق فى اعتقادهم بوجود مشكلات عويصة تترتب على الكلام بهذه الطريقة . ولهذا السبب سأخصص جانباً كبيراً من الكتاب الثانى لمناقشة هذه المشكلات . وحياناً ، سأستمر فى التحدث إلى العوام . ولو كره الميتافيزيقيون ذلك ، فليس هناك ما يدعو إلى إطلاعهم على ما أكتب .

وتنطبق نفس هذه التفرقة على أشياء مثل الموسيقى . ولو ألف إنسان لحناً ، ولم يقم بتدوينه أو غنائه ، أو عزفه ، أو لم يقم بأى شىء يجعله معروفاً للآخرين ، فإننا نقول : إن اللحن موجود فى عقله فقط ، أو فى رأسه فقط ، أو قد نقول بأنه لحن خيالى . ولو أنه قام بغنائه أو عزفه . ومن ثم أحدث مجموعة من الأصوات المسموعة ، فإننا نسمى هذه المجموعة من الأصوات لحناً حقيقياً على أساس وجود اختلاف بينه وبين اللحن الخيالى .

ونحن فى كلامنا عن إنشاء أية أداة ، ما نقصده هو إنشاء أداة حقيقية . فإذا قال أى مهندس : إنه صنع كوبرياً ، وعند سؤاله اتضح أنه قد أنشأ فى رأسه فقط . فى هذه الحالة ، فإننا نعتقد أنه كاذب أو مخبول . فمن الواجب علينا ألا نقول بأنه أنشأ كوبرياً على الإطلاق ، بل نكتفى بالقول بأنه عمل مخططاً له . وإذا قال إنه عمل مخططاً لكوبرى واتضح أنه لم يسجل شيئاً على الورق ، فلا يلزم أن نعتقد بأنه خدعنا . فالمخطط من الأشياء التى قد تكون مقصورة على الوجود فى

عقل أى شخص . وبوجه عام يمكن القول بأن المهندس عندما يعمل مخططاً فى عقله ، فإنه يقوم فى نفس الوقت بإثبات علامات ورسوم على الورق . إلا أن المخطط لا يعنى ما نسميه بالـ plans ، أى هذه القطع من الورق بعد إثبات تلك العلامات والرسوم عليها . وحتى إذا دون المهندس مواصفات كاملة ورسوم تنفيذية على الورق ، فلن يعتبر الورق وما عليه من مواصفات ورسوم مخططاً . إن قيمته لن تزيد عن شيء يذكر الناس (والمهندس كذلك ، لأن الذاكرة غير معصومة من الخطأ) بهذا المخطط ، بحيث يمكن القول بأنه فى حالة نشر المواصفات والرسوم فى بحث خاص بالهندسة المدنية مثلاً ، سينسب لآى إنسان يتمعن فى قراءة البحث أن يتصور مخطط هذا الكوبرى فى رأسه . من هذا يتضح أن المخطط ملكية عامة ، وإن كنا عندما جعلناه شيئاً عاماً لم نمن أكثر من إمكان إدراكه فى رهووس الكثيرين من أولئك الذين يستطيعون قراءته بتعقل فى الكتاب الذى تنشر فيه المواصفات والرسوم .

وفى حالة الكوبرى ثمة مرحلة أبعد من ذلك . فقد يتم «تنفيذ» الكوبرى أو إنجازه ، أو بعبارة أخرى يتم بناء الكوبرى . وعندما يحدث ذلك ، يقال : إن المخطط قد «تجسم» فى الكوبرى المبنى ، أى أنه أصبح مرجوفاً فى صورة أخرى ، لا فى رهووس الناس فحسب ، بل فى صورة حجارة أو خرسانة . فهو بعد أن كان مجرد مخطط قائم فى رهووس الناس قد أصبح شكلاً محملاً فى مادة معينة . فإذا تأملنا ما سبق قوله

على ضوء هذه النظرية ، أمكننا القول بأن مخطط المهندس هو شكل الكوبرى بغير مادته ، أو أننا عندما قلنا بأن لدى المهندس مخططاً فى رأسه كان بإمكاننا الإفصاح عن نفس المعنى بالقول بأن لديه فى ذهنه شكل الكوبرى بعد انتهائه بغير مادته .

وعمل الكوبرى يعنى فرض هذا الشكل على هذه المادة . وما نعنيه بقولنا : إن المهندس قد عمل المخطط ، هو استخدام كلمة «عمل» بمعناها الآخر ، أى باعتبارها مرادفة للخلق . وعمل مخطط للكوبرى لا يدل على فرض شكل معين على مادة معينة . إنه عمل ليس فيه ما يدل على إحداث عملية تحويل ، أو بمباراة أخرى إنه خلق . هو يتسم كذلك بالخصائص الأخرى التى تميز الخلق عن الصنع . فلا يلزم القيام به باعتباره وسيلة لتحقيق غاية ، لأن أى إنسان قد يعمل مخططات (على سبيل المثال عندما تكون فى صورة أمثلة فى كتاب من كتب الهندسة) دون أن يقصد تنفيذها . فى مثل هذه الحالة لن يكون عمل المخطط وسيلة لتحقيق غاية تأليف الكتاب بل هو جزء من تأليفه ، أى أنه ليس وسيلة لتحقيق أى شيء ، كما أن أى شخص يعمل مخططاً لا يلزم أن يقوم بأى تخطيط كوسيلة لتحقيق هذا المخطط . وربما فعل ذلك ، كما هو الحال عندما يخطط لإنشاء كتاب ، ويلزمه ذكر مثل لكوبرى من الخرسانة المسلحة يبلغ اتساعه ١٥٠ قدماً ، عليه سكة حديدية مزدوجة ، يمر فوقها طريق ، وهو قد يحجى بمخطط لمثل هذا الكوبرى لتوضيح هذه النقطة من

الكتاب ، إلا أن هذا الفعل ليس شرطاً ضرورياً فى التخطيط . وفى كلام الناس أحياناً أقوال تشير إلى أن لكل امرئ مخططاً - أو أنه يتحتم ذلك - لكل حياته يتبعه كل مخطط آخر يقوم به - أو ينبغي أن يتبعه - إلا أن أحد لن يستطيع تحقيق ذلك .

من هذا يتضح أن عمل أية أداة - أو إنجاز أى شىء وفقاً للطريقة المتبعة فى الصنعة - تمر فى مرحلتين : (١) عمل مخطط ، وهذه مرحلة الخلق . (٢) فرض هذا المخطط على مادة معينة ، هى مرحلة الصناعة فلتتأمل إذن حالة من حالات الخلق ، عندما لا يكون الشىء المخلوق عملاً فنياً . والشخص الذى «يخلق» ضجة لا يلزم اتباع فعلته لمخطط ، وإن كان اتباع الضجة لخطة أمراً مستطاعاً بالطبع . فليس ثمة ما يقتضى ذلك ، إلا أن هذا قد يحدث عندما ترمى الضجة مثلاً تحقيق غاية بعيدة مثل حمل أية حكومة على الاستقالة . فى هذه الحالة لن يكون هناك انجاء إلى تحويل أية مادة سبق وجودها . إذ لا يوجد أى شىء يمكن أن تعمل منه الضجة . وإن كان يحدث الضجة قد أمكنه خلقها بحكم وضعه - كما هو الحال على الدوام عند أى كائن متناه - فى موقف محدد كاجتماع سياسى مثلاً . إلا أن ما يخلقه لن يكون شيئاً موجوداً فى عقله فقط ، لأن الضجة شىء يجول فى خاطر كل الناس الذين يشعرون بها .

بعد ذلك ، فلتتأمل المثل الخاص بالعمل الفنى . عندما يؤلف إنسان لحناً . فإنه يستطيع فى أكثر الأحيان أن يدندنه أو يغنيه أو يعزفه على آلة

موسيقية فى الوقت نفسه . قد لا يفعل أى شىء من هذا القليل ، بل يكتفى بتدوينه على الورق . أو قد يدندنه أو يفعل شيئاً مماثلاً ، ويدونه على الورق فى الوقت نفسه أو بعد ذلك . وربما فعل هذه الأشياء جهراً بحيث يصبح اللحن من لحظة مولده ملكية عامة ، مثل الضجة التى سبق أن نوهنا عنها . على أن كل هذه الأشياء هى مجرد جوانب ثانوية بالإضافة إلى العمل الفنى الحقيقى ، وإن كان من المرجح أن تكون بعض هذه الجوانب الثانوية ضرورية للخاتمة ، . لأن العمل الفعلى للحن هو من الأشياء التى تجرى فى رأسه ، وليس فى أى مكان آخر .

سبق أن ذكرت بأن الشىء الذى يوجد فى «رأس أى شخص» بغير وجوده فى أى مكان آخر ، يمكن أن يسمى بدلاً من ذلك شيئاً خيالياً وعلى هذا يستطيع تسمية العمل الفعلى للحن اسم بديل آخر هو عمل لحن خيالى . فهذه حالة من حالات الخلق مثل عمل المخطط أو الضجة . ويرجع هذا إلى نفس الأسباب ، التى قد يكون تكرارها باعثاً على الملل . من ثم يمكن القول : بأن عمل اللحن مثل من أمثلة الخلق الخيالى . وينطبق هذا القول كذلك على عمل القصيدة أو اللوحة أو أى عمل فنى آخر .

والمهندس عندما يعمل مخططاً فى رأسه - كما رأينا - قد يتجه بعد ذلك إلى عمل شىء آخر هو ما دعوناه بعمل الـ Plans وتعنى إثبات الرسوم والمواصفات على الورق . وهذه الـ Plans أداة ترمى إلى تحقيق

مقصد معين ، هو تعريف الآخرين بالمخطط أو تذكرته هو نفسه به .
وتبعاً لذلك . فإن عمل هذه الأشياء ليس خلقاً خيالياً ، بل هو بحق
ليس بخلق على الإطلاق . إنه صناعة . والقدرة على القيام به تعد نوعاً
متخصصاً من المهارة التى تدعى صنعة الرسم الهندسى .

والفنان بعد أن يفرغ من عمل اللحن ، قد يتجه إلى فعل شيء آخر
يبدو لأول وهلة شبيهاً بما يعمله المهندس . إذ قد يقوم بما يسمى نشره .
فهو قد يغنيه أو يعزفه بصوت مرتفع . أو قد يدونه ، ومن ثم يسر
للآخرين أن يدركوا فى رهووسهم نفس الشيء الذى كان فى رأسه . إلا
أن ما كتب أو طبع على المدونة ليس باللحن . إنه مجرد شيء إذا تمت
دراسته بتمعن ، تير للآخرين إنشاء اللحن لأنفسهم فى رهووسهم ، أو
تيسر لصاحب اللحن ذلك عندما ينسى لحنه .

من هذا يتضح أن الصلة بين عمل اللحن فى رأس صاحبه وتدوينه
على الورق أمر بعيد الاختلاف عن الصلة القائمة فى حالة المهندس بين
عمل مخطط الكوبرى وتنفيذ هذا المخطط . فمخطط المهندس شيء
متجسم فى الكوبرى . فهو أساساً شكل يمكن فرضه على مادة معينة .
ويعد أن يتم بناء الكوبرى يكون الشكل موجوداً فى الكوبرى عملاً
للطريقة التى اتبعت فى تنظيم المادة التى يتألف منها . ولكن لحن
الموسيقى ليس موجوداً على الورق إطلاقاً . وماهو مثبت على الورق ليس
موسيقى . إنه مجرد تدوين موسيقى . فالصلة بين اللحن والمثونة ليست

مماثلة للصلة بين المخطط والكوبرى . إنها مشابهة للصلة بين المخطط والمواصفات والرسوم ، لأن هذه المواصفات والرسوم لن تعد - كالكوبرى - تجميعاً للمخطط . إنها مجرد أشياء مدونة يمكن الاعتماد عليها فى إعادة إنشاء المخطط المجرد - أو الذى لم يتم تجميعه بعد - فى عقل أى إنسان يقوم بدراسته .

٤ - الخيال والوهم

كلمة خيال ككلمة فن ذاتها لها معنى صحيح وآخر باطل . ومن ناحية الغاية التى نهدف إليها هنا ، تكفى التفرقة بين الخيال الحق ، وبين الشيء الذى غالباً ما يدعى بذلك على سبيل الخطأ . وهو الشيء الذى سبقت تسميته بالوهم .

والوهم يدل على وجود اختلاف بين الشيء الذى يسمى بهذا الاسم وما يسمى بالحقيقى . وهو اختلاف قد جعل الشئيين متضادين . فالموقف المتوهم لا يمكن إطلاقاً أن يكون موقفاً حقيقياً والعكس بالعكس . فإنا إذا جعنا «وتخيلت» أننى أكل ، لاعتبرت هذه «الوليمة الخيالية السافرة» من المواقف الدالة على الوهم بحيث يمكن القول بأننى خلقتها خيالياً لنفسى . غير أن هذا الخلق الخيالى شئ والفن الحق شئ آخر ، وإن كان هناك أوجه شبه بين هذا الخلق الخيالى وبين أنواع معينة من الأشياء التى تدعى خطأ باسم الفن . إذ أن دافع كل هذه الأعمال الفنية الزائفة هو تزويد

متذوقها أو مدمنيها بأوهام تصور حالات فيها يتم إشباع رغباتهم .
والحلم يتألف إلى حد بعيد من أوهام تشبع فيها رغبات الحالمين على هذا
الوجه ، وبعض السيكلوجيين يرون أن هذه الأوهام هي مادته الوحيدة .
وربما ظهر ذلك بأكثر وضوح فى أحلام اليقظة . وقد تفهم الأعمال الفنية
الزائفة التى تحدث عنها بطريقة أفضل إذا وصفت بأنها أحلام يقظة قد تم
صقلها وإعدادها فى صورة تجارية . وهناك قصة تروى عن عالم نفسى قام
بوضع قائمة من الأسئلة لجميع طالبات إحدى الجامعات فيها سألهن عن
كيفية تمضية أوقاتهن . وعرف من إجابتهن ، التى نسيتهن ، بأن نسبة
كبيرة من هذا الوقت تقضى فى حلم اليقظة . ويقال : إنه استخلص من
ذلك إمكان تحقيق نتائج عظيمة لو أمكن تنسيق كل أحلام اليقظة هذه .
وهذا صحيح ، إلا أنه قد تناسى بأن هذا الشيء قد تحقق بالفعل ، وأن
هولبود قد قامت بتحقيقه .

والخشب لا يبالى بوجود أى حد فاصل بين الحقيقى وغير
الحقيقى^(١) . فأننا عندما ننظر من النافذة ، أرى من خلال مربعات رجاجها
أعشاباً فى كل ناحية ، تظهر أمامى مباشرة . غير أنسى أنخيل كذلك

(١) التوسع فى هذه النقطة الذى سيجئ فيما بعد (الفصل الثالث عشر - ١) سيتضمن
تعديلاً معيناً للحكم بأن ما يتخيل فى ذاتها لا يعد حقيقياً أو غير حقيقى . وأمل أن
يكون قد اتضح للقارئ أن كل شيء قد ذكرته فى الكتاب الأول قد ذكر على ميل
التمهيد ، وأن نظرتى فى الفن لن تحمى ذكرها إلا فى الكتاب الثالث .

وجود آلة قطع أعشاب وسط الأرض الخضراء المنبسطة . وهذا الجزء من الأرض الخضراء الذى لم يتكشف موجود بالفعل ، أما آلة قطع الأعشاب فغير موجودة . على أننى لا أتأكد من أى شىء من ذلك ، لا من الطريقة التى تخيلت بها هذين الشئين ، ولا من كيفية تعاقبهما فى الظهور لخيالى . إذ أنهما بعيدا الصلة تماماً عن الاختلاف المشار إليه . ولا جدال أن فعل التخيل هو فعل قد تحقق بالفعل ، غير أنه لا يلزم أن يكون الشىء المتخيل - أو الموقف المتخيل - حقيقياً أو غير حقيقى . والشخص الذى يتخيل مثل هذه الأشياء لا يتخيلها باعتبارها حقيقة أو غير حقيقة . كما أنه عندما يحاول تأمل فعله التخيلى فإنه لا يفكر فى كونه حقيقياً أم غير حقيقى . والمتوهمات كذلك أشياء يمكن تخيلها بغير تأمل فيها . وعند حدوثها لا يدرك الشخص المتهم أنه قد أنشأ لنفسه أشياء أو مواقف أو أحداث غير حقيقة . إلا أنه عندما يتأمل إما يكتشف أن هذه الأشياء غير حقيقية أو يقع فى الخطأ الذى يجعله يتصورها حقائق .

ومن المحتمل أن يكون هناك على الدوام دافع وراء أى فعل متوهم مثل الرغبة فى وجود شىء نستطيع الاستمتاع به أو امتلاكه ، لو كان الوهم حقيقة . والفعل المتوهم يتضمن شعوراً بعدم الارتياح من الموقف الذى يتعرض له المرء بالفعل ، كما يتضمن محاولة للتعويض عن عدم الارتياح هذا ، لا باتباع سبل عملية تؤدى إلى تحقق مواقف أكثر إرضاء ، إنما بتخيل مواقف أكثر إرضاء ، والحصول على قدر من الارتياح من جراء

ذلك . وفى حالة الخيال الحق لا وجود لخل هذا الدافع . فأتنا لا أتخيل باطن علة الكبريت الموجودة أمامى على المنضدة - سواء كانت ممثلة أم فارغة - بسبب عدم رضائى عن هذه العلة . كذلك لا أتخيل اكتمال منظر الروضة الخضراء ، بينما تحجب مربعات النافذة أجزاء منها عن ناظرى بسبب عدم رضائى عن هذا المنظر غير المكتمل . فالخيال لا يبالى بوجود حد فاصل بين الحقيقى وغير الحقيقى ، كما أنه لا يبالى بوجود حد فاصل بين الرغبة والنفور .

والوهم يعتمد على سبق وجود الخيال . ومن المستطاع وصفه بأنه يمثل الخيال عندما يعمل فى صورة منحرفة ، متأثراً بقوى منحرفة . ومن بين الأشياء العديدة التى يتخيلها المرء يتم اختيار بعضها - سواء بوعى أم بغير وعى - لكى تتخيل فى صورة مكتملة أو واضحة أو متماسكة ، بينما يتم قمع البعض الآخر . ويرجع هذا إلى أن الأشياء الأولى يرغب الإنسان فى تحقيقها . أما الأشياء الأخرى فهناك نفور من حقيقتها . وترتب على ذلك ظهور الوهم الذى استطاع اعتباره وفقاً لذلك بأنه الخيال عندما يعمل تحت رقابة الرغبة ، وذلك حيث لا تعنى الرغبة : الرغبة فى التخيل أو حتى الرغبة فى تحقق موقف متخيل ، بل الرغبة فى أن يكون الموقف المتخيل حقيقياً .

وتعرضت النظريات الإستاطيقية لجحائب لا بأس به من الإساءة من جراء الخلط بين هذين الشئين . ولقد شاع الربط بين الفن والخيال منذ ما

لا يقل عن المائتى سنة^(١) . غير أن الخلط بين الفن والترفيه قد انعكس على الخلط بين الخيال والتوهم ، كما أكدته . وبلغ هذا الخلط ذروته عندما جاء ذكر الخلق الفنى متضمناً فى الأوهام فى نظرية التحليل النفسى (وهى بحق نظرية صحيحة) باعتباره إشباعاً وهمياً للرغبات . وتعد هذه المحاولة ناجحة إلى حد يثير الإعجاب إذا اعتبرنا ما جاء بها ينصب على أنواع الفنون التى تدعى باطلاً بذلك مثل الرواية الجماهيرية المألوفة ، أو الفيلم ، على أنه لا يمكن تصور تطبيقها على الفن الحق . وعندما تمت محاولة إنشاء إستاتيقا إعتياداً عليها - وهو شيء كثيراً ما حدث مما يدعو للأسف - لم يتمخض ذلك عن ظهور إستاتيقا حقة ، بل ظهر شيء مضاد للإستاتيقا . وربما كان تفسير ذلك هو أن السيكلوجيين الذين حاولوا تفسير الخلق الفنى بالرجوع إلى فكرة «الوهم لم يجلب بخاطرهم وجود مثل هذا الحد الفاصل بين الفن الترفيهى والفن الحق ، بل قاموا عن طريق رطانتهم بمجرد تثبيت تصور خاطئ مبتذل شاع فى القرن التاسع عشر ، نظر على أساسه إلى الفنان وكأنه حالم أو من أصحاب أحلام اليقظة ، يعمل على تشييد عالم من الوهم ، لو تحقق لكان (فى روعه على الأقل) أفضل من ذلك العالم الذى نحيا فيه ، أو كان أكثر جلياً للسرور . وطالما احتج الفنانون المتمكنون والإستاتيقيون المتمكنون

(١) ترجع - فيما أعتقد - عادة وصف التجربة الإستاتيقية بأنها «اللذة التى يحققها الخيال» إلى أفيسون ، كما ترجع معاصره فيكون النظرية الفلسفية التى اعتبرت الفن خيالا .

على هذا التصور الخاطئ ، غير أن الاحتجاج لم يجد بالطبع قبلاً لدى الكثيرين من أصحاب التجارب (الفنية المزعومة) التي اقتصرت على «الفن» القائم على تنظيم أحلام اليقظة واستغلالها تجارياً ، والذي يعبر عن تجربتهم أصدق تعبير . وإلى هذه الطائفة - فيما ينبغي أن يبدو - ينتمى أولئك المفكرون الإسطائليون الذين يتبعون التحليل النفسى . ولعل مرضاهم هم الذين يتبعون هذه الطائفة ، وإن كان أى إسراف فى الانغماس فى أحلام اليقظة سيؤدى بكل تأكيد إلى تعرضهم لأمراض معنوية ماثلة للأمراض التي يعانى منها مرضاهم .

٥ - العمل الفنى بوصفه شيئاً خيالياً

إذا كان إنشاء اللحن مثلاً من أمثلة الخلق الخيالى ، كان اللحن شيئاً خيالياً . ويصح نفس القول عن القصيدة أو اللوحة أو أى عمل فنى آخر . ويبدو هذه الكلام باعثاً على الحيرة . إذ أننا نميل إلى الاعتقاد بأن اللحن ليس شيئاً خيالياً ، وإنما هو شيء حقيقى ، أى أنه مجموعة حقيقية من الأصوات ، كما أن اللوحة هى قطعة من الخيش الحقيقى مغطاة بألوان حقيقية ، وهكذا . وآمل لو تزود القارئ بالصبر ، أن أبين بالا وجود لأى شيء محير فى هذا الكلام ، وأن كلا القولين يعبر فى الواقع عن رأينا فى الأعمال الفنية ، وأنه لا تناقض بينهما ، إذ أنهما يعينان شيئين مختلفين .

وعندما يكون ما نعينه بالعمل الفنى (الحن أو صورة ... الخ) أية
صنعة محددة قصد أن تكون منبهاً لإحداث تأثيرات انفعالية محددة فى أى
جمهور فإنه فى هذه الحالة ، كلمة «العمل الفنى» تدل دلالة أكيدة على
شئ ينبغى أن نعهده حقيقياً . فالفنان إذا اعتبر ساحراً أو مرفهاً هو
بالضرورة صانع يعمل أشياء حقيقية من مادة ما وفقاً لمخطط ما . فأعماله
حقيقية مثل أعمال المهندس . والسبب فى كلتا الحالين واحد .

غير أنه لا يتبع ذلك إطلاقاً ، أن يصح الكلام نفسه عن الفنان
الحق ، لأن مهمته ليست إحداث تأثير انفعالى فى المتذوق ، بل هو -
على سبيل المثال - عمل لحن . ويعد هذا اللحن كاملاً تاماً بالفعل بمجرد
تحققه فى شكل لحن فى رأس الفنان ، أو شكل لحن خيالى فى عبارة
أخرى . وربما قام الفنان بعد ذلك بإعداد العدة لعزف اللحن أمام
مستمعين . وفى هذه الحالة ، يظهر لحن حقيقى أو مجموعة من
الاصوات . ولكن أى هذين الشئين هو العمل الفنى ؟ أو أيهما هو
الموسيقى ؟ والإجابة متضمنة فيما سبق أن قلناه : إن الموسيقى أو العمل
الفنى ليست مجموعة من الاصوات . إنها اللحن كما هو فى رأس المؤلف
الموسيقى . والاصوات التى أحدثها القائلون بالأداء والتى سمعها الجمهور
ليست الموسيقى إطلاقاً . إنها مجرد الوسيلة التى يعتمد عليها الجمهور ،
فى حالة إنصاتهم يتمن (لا عكس ذلك) لكى يعيدوا إنشاء اللحن
الخيالى الذى دار فى رأس المؤلف الموسيقى .

والأمر ليس محيراً . إنه ليس παραδεισιν ، أو أمراً مخالفاً لما
نعتقده عادة ، ونعبر عنه في حديثنا العادى . فنحن نعرف جميعاً جيداً ،
وغالباً ما يذكر بعضنا البعض ، بأن الاستماع إلى الأصوات التى تحدثها
الالات الموسيقية لا يعنى الإحاطة بالموسيقى . وربما عجز أى إنسان عن
تحقيق هذه الإحاطة إلا إذا سمع الأصوات ، إلا أنه يوجد شيء آخر
ينبغى أن يفعله بالإضافة إلى ذلك . والكلمة التى اعتدنا استخدامها
للدلالة على هذا الشيء الآخر هى : الإنصات . والإنصات الذى ينبغى
أن نقوم به عند الاستماع إلى الأصوات التى يحدثها الموسيقيون مشابه إلى
حد كبير للتفكير الذى ينبغى أن نقوم به عند الاستماع إلى الأصوات التى
يحدثها أى محاضر فى موضوع علمى مثلاً . فنحن نستمع إلى صوت
كلامه ، إلا أن ما يقوم به ليس مجرد إحداث أصوات ، بل هو عرض
موضوع علمى . أى أن الأصوات قد قصد بها معاونتنا على تحقيق ما
افترض المحاضر أنه غايتنا التى دفعتنا إلى الحضور للاستماع إليه وهو
يحاضر . وهذه الغاية هى التفكير لأنفسنا فى هذا الموضوع العلمى .
فالمحاضرة إذن ليست مجموعة من الأصوات التى أحدثها المحاضر بواسطة
أعضاء جهازه الصوتى . إنها مجموعة من الأفكار العلمية المتصلة بهذه
الأصوات بطريقة معينة تجعل من يستمع ويفكر معاً ، قادراً على التفكير
فى هذه الأفكار لنفسه . وربما أمكننا - إن شئنا - أن ندعو ذلك اتصال
الأفكار بواسطة الكلام . غير أننا لو فعلنا ذلك فعلينا أن نتصور أن

الاتصال لا يعنى «نقل» الفكر من المتكلم إلى المستمع ، أو قيام المتكلم بفرس أفكاره فى ذهن المستمع المتفتح لتقبله ، بل علينا أن نتصوره «إعادة المستمع إنشاء» أفكار المتكلم اعتماداً على فكره الفعّال .

والتشابه مع الإنصات للموسيقى ليس كاملاً . فإن الحالتين تشابهان فى نقطة واحدة ، وتختلفان فى نقطة أخرى . فهما مختلفتان من ناحية أن الحفلة الموسيقية شيء ، والمحاضرة العلمية شيء آخر . وما نسمى «للحصول عليه» من الحفلة الموسيقية هو أمر مختلف عن الأفكار العلمية التى نسمى للحصول عليها من المحاضرة ، غير أنهما تشابهان فى النقطة الآتية : فكما نحصل من المحاضرة على شيء آخر خلاف الأصوات التى نستمع إليها وهى تتدفق من فم المحاضر ، كذلك نحن نحصل من الحفلة الموسيقية على شيء غير الأصوات التى يحدّثها القائمون بالأداء . ففى كلا الحالتين ، ما نحصل عليه هو شيء نعيد إنشاءه ثانية فى عقولنا ، واعتماداً على جهودنا . وهو شيء يظل إلى الأبد فى غير متناول أى إنسان يفتقر إلى القدرة - أو الرغبة - على القيام بالجهد المناسب ، مهما استمع استماعاً كاملاً إلى الأصوات التى غلّا الحجرة التى يجلس فيها .

وأكرر القول بأن هذا الكلام معروف لنا جميعاً . ولأنا نعرفه جميعاً ، فلنا حاجة إلى إرهاب أنفسنا فى بحث - أو نقد - أفكار الإستطائقيين (إن كانت هناك أى آثار لها اليوم - وهى أفكار كانت شائعة للغاية فى وقت من الأوقات) الذين يقولون بأن ما نحصل عليه عند

الإنصات إلى الموسيقى ، أو عند مشاهدة اللوحات المصورة أو ماشابه ذلك ، هو نوع معين من اللذة الحسية . ونحن عندما نفعل ذلك ، نستمتع بلا ريب - مادامنا نستخدم حواسنا - بلذة حسية . وقد يكون من الغريب ألا تتحقق هذه المتعة . فاللون أو الشكل أو اللون التغمى المنبعث من أية آلة موسيقية قد يؤدي إلى شعورنا بمتعة فائقة ذات طابع حسي بحت . وربما كان من الحقيقي (وإن لم يكن من المؤكد تماماً) أن أحداً لن يولع بالموسيقى إلا إذا فاق الآخرين في تأثره بالمتع الحسية للصوت . على أنه حتى وإن دفع هذا التأثير الخاص بهذه المتعة البعض في البداية إلى الموسيقى ، فإن عليهم إزاء شدة تأثرهم بذلك كل جهد للحيلولة دون تدخل هذا التأثير في قدرتهم على الإنصات . إذ أن أى تركيز على المتعة التى تحدثها الأصوات ذاتها تؤدي إلى تركيز العقل على الاستماع ، كما تصعب الإنصات ، بل قد تجعله متعزراً . وهناك نفر من الناس يتوجهون أساساً إلى الحفلات الموسيقية للمتعة الحسية التى يحصلون عليها من الأصوات وحدها . وربما كان وجود هذا النفر مفيداً لشباك التذاكر ، إلا أنه يسيء إلى الموسيقى إساءة مماثلة لمن يتوجه لحضور محاضرة علمية من أجل المتعة الحسية التى يحصل عليها من أنغام صوت المحاضر ، وكان الواجب أن يكون حضوره من أجل العلم . وهذا أمر يعرفه الجميع كذلك .

ليس ثمة ما يدعو إلى تطبيق ما سبق قوله عن الموسيقى على الفنون

الأخرى . وبدلاً من ذلك علينا أن نحاول في صورة إيجابية تقديم النقطة التي سبق عرضها في صورة سلبية . فإن الموسيقى لا تتألف من أصوات مسموعة ، والتصوير لا يتألف من ألوان مرئية ، وهلم جرا . فمن أى شيء تتألف إذن هذه الأشياء ؟ من الواضح أنها لا تتألف من «شكل» إذا فهم الشكل على أنه نمط أو نسق من الصلات بين الأصوات المختلفة التي نسمعها ، أو بين الألوان المختلفة التي نراها . فإن مثل هذه «الأشكال» لن تزيد عن القوامات المدركة لجسم الأعمال الفنية ، أو بعبارة أصح الأعمال الفنية كما تدعى باطلاً . ونظريات الفن هذه القائمة على «الشكل» ، وإن كانت شائعة في الماضي والحاضر ليس لها أية صلة بالفن الحق ، ولن يلتفت إليها فيما بعد في هذا الكتاب . فإن التفرقة بين الشكل والمادة التي استندت إليها ، هي تفرقة تنتمي إلى فلسفة الصنعة ، ولا تنطبق على فلسفة الفن .

فالمعمل الفني الحق ليس بالشئ الذي يرى أو يسمع ، بل هو شئ يتخيل . ولكن ماهو الذي نتخيله ؟ لقد سبق أن ذكرنا أن في الموسيقى ، المعمل الفني الحق هو لحن متخيل . فلنحاول إذن البدء بالتوسع في الكلام عن هذه الفكرة .

لا بد أن يكون كل إنسان قد لاحظ وجود اختلاف معين بين ما نراه بالفعل عندما نشاهد صورة أو تمثال أو رواية ، وبين ما نراه تخيلاً ، أو بين ما نستمتع إليه بالفعل عندما نتصت إلى الموسيقى أو إلى حديث ،

وبين ما نسمعه تخيلاً . ولنرجع فى ذلك إلى مثل واضح . عندما نشاهد رواية للمعرائس ، فإننا نستطيع أن نقسم - كما نقول - بأننا قد رأينا التعبير على وجه المعرائس ، وهو يتغير عند تغير إيماءاتها ، وعند تغير كلمات محرك المعرائس ونبرات صوته . ولإدراكنا أنها مجرد عرائس ، فإننا ندرك أن تعبيرات وجهها لا يمكن أن تتغير . غير أن هذا لا يهم ، لأننا نتابع بمخيلتنا رؤية التعبيرات التى نعرف أننا لن نراها بالفعل . والامر بالمثل فى حالة الممثلين المقنعين ، كأولئك الذين كانوا يعملون على المسرح اليونانى .

كذلك عند الاستماع إلى اليانو نحن نعرف وفقاً لبيئة عائلية أننا ينبغي أن نستمع إلى كل نوتة موسيقية وهى تبدأ فى شدة (سفوراندو) ثم تتضاءل خلال فترة الوقت التى تستغرقها فى رنينها . غير أن خيالنا يمكننا من الاستماع من خلال هذه التجربة إلى شىء جد مختلف . فكما نترأى لنا ملامح المعرائس وكأنها تتحرك ، كذلك يخيّل لنا أننا نستمع إلى عازف البيانو وهو يحدث نغمة معلقة Sostenuuto تكاد تماثل نغمة البوق . والواقع أنه من السهل الوقوع فى الخطأ عند التفرقة بين صوت نوتات البيانو ، وصوت نوتات البوق . وأغرب من ذلك أننا عندما نستمع إلى الفيولينا والبيانو فى حالة عزفهما سوياً فى مفتاح صول مثلاً ، من الناحية الفعلية ، فاديز التى تعزف على الفيولينا تكون أحد صوتاً من نظيرتها على البيانو . مثل هذا الاختلاف قد يبدو نشازاً لا يطاق ، إلا

أنه لا يبدو كذلك عند أى شخص قد تدرب خياله على التركيز على
مفتاح صول بحيث يستطيع أن يصحح من تلقاء نفسه أية نوتة يعزفها
البيانو المعدل حتى تتوافق مع هذا المفتاح . من هذا يتضح أن التصحيحات
التي ينبغي على الخيال القيام بها حتى تتمكن من الاستماع إلى أوركسترا
كامل هي شيء هائل يفوق الوصف . ونحن عندما ننصت إلى متحدث
أو منشد فإن الخيال يواصل تزويدنا بأصوات واضحة لا تستطيع أذاننا
بالفعل التقاطها . وعندما نشاهد رسماً بالريشة أو القلم ، فإننا نرى
طائفة من الخطوط المتوازية بالتقريب بدلاً من أن نرى ألواناً مهوشة ،
وهلم جرا .

وفى الأمثلة التي ستجئ فيما بعد ، يحدث ما يخالف ذلك ، إذ
يعمل الخيال فى صورة سلبية . فنحن نستبعد بخيالنا - إن صح لى
استخدام هذه الكلمة (وهى بالإنجليزية disimagine) - قدراً كبيراً مما نراه
ونسمعه ، مثل ضوضاء الطريق التي تحدث أثناء وجودنا فى حفلة
موسيقية أو الأصوات التي تنبعث من تنفس جيراننا ، وجلجلتهم ، بل
وبعض الأصوات التي يحدثها القائمون بالأداء . كل هذه الأشياء لا نشعر
بوجودها إلا إذا ازداد علوها ، أو وضع اختلافها فى صورة أو أخرى ،
بحيث يتعذر تجاهلها . وفى المسرح ، مما يشير الدهشة ، أننا نستطيع
تجاهل خيالات الجالسين أمامنا ، فضلاً عن كثير من الأشياء التي تحدث
على المسرح . وعندما تأمل إحدى اللوحات . فإننا لا نلاحظ الظلال التي

تسقط عليها أو البريق المنعكس من طلاء اللوحة إلا في حالة ازياده زيادة
بالغة.

كل هذا يعرفه الجميع . ولقد سبق لشكسبير أن جعل «تيسبوس»
ينطق بهذا المعنى (في رواية حلم ليلة صيف) عندما قال : «إن أفضل ما
في هذه الأشياء ويقصد (الأعمال الفنية) باعتبارها أشياء تدركها الحواس
بالفعل لا تزيد عن مجرد ظلال . ولن يكون أخطأ ما في هذه الأشياء
أسوأ من ذلك ، لو قام الخيال بتقويمه . والموسيقى التى ننصت إليها
ليست الصوت المسموع ، بل هى هذا الصوت ، كما قومه خيال المستمع
بمختلف السبل ، والأمر بالمثل فى الفنون الأخرى .

على أن كل هذا الكلام لن يعد كافياً . إذ يظهر لنا التأمل أن الخيال
الذى نعتمد عليه فى الإنصات إلى الموسيقى هو شيء أعظم من ذلك
وأشد تعقيداً من أى أذن باطنية ، كما أن الخيال الذى نعتمد عليه فى
مشاهدة اللوحات المصورة هو شيء أعظم من (عين الروح) mind's eye .
فلنحاول بحث هذه المسألة بعد الرجوع إلى فن التصوير .

٦ - التجربة الخيالية الشاملة

كان التغير الذى طرأ على التصوير فى نهاية القرن التاسع عشر
تغيراً ثورياً بحق . إذ افترض الجميع خلال هذا القرن أن التصوير (فن
رؤية) وأن المصور أساساً شخص يستخدم عينه ، وأن مهمة يديه مقصورة

على تسجيل ما اكتشفته عيناه له عند استخدامها . ثم جاء بعد ذلك ميزان وبدأ يرسم مثل رجل ضرير . ودراساته فى الطبيعة الصامتة التى أودعها خلاصة عبقريته تبدو كأنها مجموعات من الأشياء تم لمسها بواسطة اليدين . فقد استخدم اللون لا لإعادة استساخ ما رأى عندما نظر إلى الأشياء ، بل ليعبر - فيما يكاد يشبه رموز الجبر - عما شعرت به يده . والأمـر بالمثـل فى الصور التى تمثل داخل البيت ، إذ يشعر الناظر وكأنه يصطدم بالغرف المرسومة فى هذه الصور ، وكأنه يحرق خلالها ملتزماً الحذر حتى لا يرتطم بالمناضد الحادة الزوايا التى تعترضه أثناء اقترابه من الأشخاص الذين يملأون المقاعد بضخامتهم ، بحيث يضطر إلى إبعادهم عن طريقه باستخدام يديه . وعندما يصحبا ميزان إلى مشاهد الهواء الطلق ، نصادف نفس الشيء . إذ تكاد تختفى من مشاهد الطبيعة عنده كل آثار دالة على الرؤية بالعين . فالأشجار لم تظهر لأحد من قبل على هذه الصورة ، إلا أنها تبدو كذلك عندما يشعر بها أى إنسان وعيناه مغلفتان ، عندما يتعثر فيها أثناء سيره على غير هدى . والكوبرى عنده لم يعد يبدو تكويناً من الألوان كما هو الحال عند كوتمان أو لطشة من اللون قد أسرف فى مسخها بحيث تثير لدى الرائي انفعالات مختلفة تذكره بأحداث من الماضى السحيق وبالدوامه ، كما هو الحال عند مستر فرانك برانجوين . إنها خليط مشوش من البروزات والفجوات التى تدور حولها عند تلمسنا طريقنا . وبإمكان المرء أن يتخيل مثلاً مشابهاً للغة

عندما يتلمس طريقه بين أثاث غرفته عندما يكون قد بدأ يتعلم الحبو .
وفي إحدى لوحات المناظر الطبيعية التي رسمها سيزان ، يرقد جبل سان
فيكتوار^(١) متسلطاً لا ينظر إليه إطلاقاً ، بل دائماً يتم الشعور به ، مثلما
يشعر الطفل بلمس المنضدة وهي تلمس يافوخه .

وكان سيزان محقاً بالطبع . إذ لا يمكن للتصوير أن يكون فن رؤية .
إن الإنسان يرسم بيديه وليس بعينه . ومذهب التأثيرين القائل أن ما
يرسم هو توزيع الإضاءات^(٢) مذهب متحلق قد أخفق في القضاء على
المصورين الذين وقعوا في أسرهِ . ويرجع هذا إلى سبب واحد هو أنهم
ظلوا أناساً لهم يدان ، أناساً قادرين على أداء عملهم اعتماداً على
أصابعهم ومخاصمهم وأذرعهم ، بل واعتماداً على أرجلهم وأصابعها
عندما يتمشون في الرسم) . وما يرسمه أن امرئ هو ما يمكن رسمه .

(٢) جبل سان فيكتوار في جزيرة إكس الفرنسية في المحيط الأطلسي التي دارت فيها
معارك بين الفرنسيين والإنجليز سنة ١٨٠٦ وسمى بهذا الاسم لتخليد انتصار
الفرنسيين . وكان هذا الجبل من الموضوعات المفضلة عند سيزان . إذ رسمه مراراً
وخاصة في آخر أيامه . وهو يظهر في الحقيقة كهرم شامخ من الرمر .

(١) مهد أو فليل برايس Uvedale Pric لهذا الفكرة منذ أمد بعيد يرجع إلى سنة ١٨٠١ .
عندما قال : «استطيع أن أتخيل أي إنسان في المستقبل وقد ولد محروماً من حاسة
الشعور بحيث يمكنه ألا يرى أي شيء خلاف الأضائة في مختلف تحولاتها . انظر
إلى Dialogue on the distinct Charcters of the Picturesque and beautiful
(حوار عن الخصائص التمايزة للأعماذ والجميل) .

ولا أحد يستطيع القيام بأكثر من هذا . وما يمكن رسمه ينبغي أن يرتبط على نحو هذا بالفعل المفضل المستخدم في رسمه . ويذكرنا ما قام به سيزان بنظرية كانت القائلة بأن نائدة الألوان الوحيدة هي جعل الأشكال مرئية . إلا أن بينهما اختلافاً في الواقع إذا اعتقد كَانَط بأن أشكال المصور هي أشكال ذات بعدين ، يمكن رؤيتهما بعد رسمها على الخيش . أما أشكال سيزان فلا يمكن أن تكون ذات بعدين على الإطلاق ، كما أنها لا ترسم على الخيش . إنها أشكال صلبة . ونحن ندركها من خلال الخيش . وفي هذا النوع الجديد من الصور يختفى مخطط الصورة . إنه يتلاشى وسن ثم فإننا نتغذى من خلالها^(١) .

وعرف فرنون بليك - وكان يعرف كل هذه الأشياء جيداً من زاوية الفنان المتمرس ، كما كان بليغا قادراً على الإفصاح عما هو بنفسه ككل إيرلاندى - الرسامين بأن مخطط الصورة مجرد وهم ، وقال : امسك قلمك بحيث يكون عمودياً على الورقة ، ولا تلمس الورقة بل احفر

(١) يفسر «اختفاء» مخطط الصورة السبب الذي حلا بالفنانين المحدثين - الذين تعلموا تقبل قواعد سيزان ورواوا متابعة آثارها خطوة أبعد من تلك الخطوة التي خطاها بنس - إلى التخلص من رسم المنظور . (وهكذا تعرضوا لاستهزاء رجل الشارع الذي يثبت بمخطط الصورة بشتيج ولا وعى ، مثلما يتعلق الفريق بسارية المركب) . ويعتقد رجل الشارع بأن هذا قد حدث لأن هؤلاء المحدثين عاجزون عن الرسم . وهي فكرة مماثلة للاعتقاد بأن ما دفع الشباب إلى التحديق في طائرات السلاح الجوي البريطانية هو عدم قدرتهم على المشي - تنظر ص ١٩٥ .

فيها . . تصورها وكأنها بلاطة من الطين ستقوم بالنفث عليها أو الحفر فيها ، وتصور قلمك وكأنه سكين . فى هذه الحالة سترى أنك قادر على رسم شيء ، ليس مجرد تكوين على الورقة ، بل شيئاً صلباً قابلاً داخل الورقة أو خلفها .

ويفضل جهود مستر برنسون أمكن اكتشاف أصل هذه الثورة فى الماضى . إذ اكتشفت أن عظماء المصورين الإيطاليين قد استطاعوا استحداث نتائج جديدة عندما تناولوا التصوير وفقاً لهذه النظرة . وعلم مستر برنسون تلاميذه (وكل من يشعر باهتمام هذه الأيام بحالة التصوير فى عصر النهضة يعد من تلاميذه) كيف يتأملون اللوحات لاكتشاف ما دعاه «بالقيم اللبية» ، كما دعاهم إلى الانتباه لما يحدث لمضلاتهم عندما يقفون فى حضرة أية لوحة ، وأن يلاحظوا ما يحدث لأصابعهم ومراقفهم . وبين أن مازاتشو ورافايل - مع الاكتفاء بذكر مثلين بارزين فقط - كانا يرسمان مثل سيزان وليس بطريقة مماثلة على الإطلاق للطريقة التى كان يتبعها مونييه وسيليه . إذ كانا لا يعنيان بانسياب الضوء على الخيش ، بل كانا يكشفان اعتماداً على أفرعها وأقدامها عالمًا من الأشياء الصلبة التى كان مازاتشو يسير فوق أرضها مزهواً مثل الشباطين ، كما كان رافايل يحلق فى صفاء جوها .

ولكى ندرك الأهمية النظرية لهذه الحقائق ، علينا أن نتذكر نظرية التصوير المعروفة التى كانت شائعة فى القرن التاسع عشر . واعتمد

هذه النظرية على الاعتقاد فى وجود ما يدعى «بالمعمل الفنى» . وهو اعتقاد يتضمن تصور أن الفنان صانع ينتج أشياء من هذه النوع أو ذاك ، فلكل نوع خصائصه التى تتناسب مع نوعه ، والتى ترجع إلى الاختلاف بين أنواع الصنعة . فالموسيقى يعمل أصواتاً والنحات يعمل أشكالاً صلبة من الحجر أو المعدن ، والمصور يعمل تكوينات من اللون على الخيش . ويعتمد بلا جدال طابع هذه الأعمال على الأنواع التى تنتمى إليها . وما يصادفه المشاهد فيها يعتمد على ما فيها . والمُشاهد عندما يشاهد صورة فإنه لا يرى سوى تكوينات مسطحة من الألوان ، ولن يستطيع أن يدرك أى شيء فى الصورة خلاف ما يمكن أن تتضمنه مثل هذه التكوينات .

والحقيقة المنسية عن التصوير ، التى أعيد اكتشافها بواسطة ما يصح تسميته نظرية سيزان - برنسون قد عنت القول بأن تجربة المشاهد عند مشاهدة الصورة ليست على وجه التحديد تجربة رؤية على الإطلاق . فإن ما يجبره شيء وما يراه شيء آخر . ولا يمكن القول حتى بأن تجربته تتألف مما يراه بعد تعديله وإكماله وتهذيبه بفعل رؤيا الخيال . إذ أن هذه التجربة لا تتبع النظر وحده ، بل هى تتبع اللمس أيضاً . (وفى بعض الأحوال ربما كان اللمس أعظم جوهرية من الرؤية) . على أنه من واجبتنا أن نتوخى زيادة الدقة ، فعندما ذكر مستر برنسون القيم اللمسية فإنه لم يفكر فى أشياء مماثلة لللمس الفراء أو الأقمشة أو قشرة الشجرة الخشنة الرطبة ، كما أنه لم يفكر فى نموّة الحجر أو صلابة الحصى ، أو أية

خصائص أخرى من التي نشعر بلمسها بحساسية أطراف أصابعنا . فمن
الأمثلة الوفيرة التي عرضها علينا نستطيع أن ندرك أنه كان معنى بصفة
أساسية الأبعاد والمكان والكتلة . فهو لم يقصد الإحساسات اللمسية ، بل
قصد الإحساسات الحركية التي نشعر بها عند تشغيل عضلاتنا أو تحريك
أطرافنا . ولكن هذه الإحساسات لا يصح اعتبارها إحساسات حركية
فعلية ، إنما هي إحساسات حركية خيالية . وإذا أردنا الاستمتاع بها عند
النظر إلى لوحة من لوحات مازاتشو فليس ثمة حاجة إلى النفاذ في
الصورة أو حتى التمشي في أنحاء المعرض . وكل ما نقوم به هو تخيل
أنفسنا وكأننا نتحرك على هذا الوجه . وقصارى القول أن ما نحصل عليه
من جراء النظر إلى صورة ليس مجرد تجربة الرؤية أو حتى الجمع بين
الرؤية وتخيل أشياء مرئية معينة . إذ هناك شيء آخر بالإضافة إلى ذلك
بدا في رأى مستر برنسون أعظم أهمية وهو تجربة تخيل بعض حركات
عضلية معقدة .

ولعل المهتمين بالتصوير يوجه خاص قد لاحظوا كل هذا . وعندما
بدا مستر برنسون يفتح عن هذا الرأى ، بدا كلامه غريباً ومستحدثاً ،
ولكن في حالة الفنون الأخرى ، بدت الأمور المناظرة لذلك مألوفة
للغاية . فقد كان من المعروف جيداً أننا عند الإنصات للموسيقى لا نقصر
على الاستماع إلى الأصوات التي تتألف منها «الموسيقى» ، أى إلى نتاج
الأصوات المسموعة أو تجميعاتها التي تتألف منها بالفعل ، بل نحن

نستمتع كذلك بتجارب خيالية لا تمت إلى عالم الصوت بأية صلة . فمن الجلى أنها تجارب رؤية وتجارب حركية . ويعرف الجميع كذلك أن اثر الشعر ليس مقصوراً على استحضار الأصوات التى تسمع وتردد فى القصيدة ، فنحن حينما نستمع إلى الشعر بخيالنا نستطيع أن نحصل على تجربة تظم أصواتاً وروى ، وإحساسات لمسية وحركية مجتمعة ، بل وإحساسات شم كذلك .

هذا الكلام يدل على أن ما نحصل عليه من العمل الفنى ينقسم دائماً إلى قسمين : (١) تجربة حسية محددة ، قد تكون تجربة رؤية أو تجربة استماع ، تبعاً للحالة . (٢) هناك كذلك تجربة خيالية غير محددة ، لا تقتصر على عناصر متجانسة مع تلك العناصر التى تكون التجربة الحسية المحددة - مع مراعاة طبيعتها الخيالية - ، بل هناك عناصر أخرى مغايرة لها أيضاً . فالتجربة الخيالية بعيدة غاية البعد عن أساسها الحسى بطبيعة الشخص ، إلى حد أننا نستطيع أن ندعوها تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة .

وعند بلوغ هذه النقطة سبرقع المفكر النظرى الذى لم يتم نفسوجه بعد صوته مرة أخرى ويصبح قاتلاً : «انظروا كيف قلبنا رأساً على عقب الموائد على رأس النظرية المتبقية القائلة بأن كل ما نحصل عليه من الفن هو اللغة الحسية القائمة على الرؤية والسمع ! . فالاستمتاع بالفن لم يعد مجرد تجربة حسية بل هو تجربة خيالية . ومن ينصت إلى الموسيقى بدلاً من اقتصاره على الاستماع إليها ، لم يعد يصادف فى تجربته مجرد

أصوات مهما كان حظها من اللطف . إنه يجرب كل حالات الرؤية والحركة . فهو يشعر بالبحر والسماء والنجوم ويسقط قطرات المطر وهدير الريح والعاصفة وانسياب الغدير^(١) والرقص والعناق والعراك . وبدلاً من أن يرى الناظر إلى الصور مجرد تكوينات من الألوان ، فإنه يتحرك فى الخيال بين أبنية ومناظر طبيعية وأشكال إنسانية . فما الذى يترتب على ذلك ؟ . من الواضح أن ما سيجرب هو الآتى . لم تعد قيمة أى عمل فنى معطى فى نظر أى إنسان مؤهل لتقدير قيمته هى الاستمتاع بالعناصر الحسية التى يتألف منها بالفعل بصفه عملاً فنياً ، بل أصبحت المتعة المترتبة على التجربة الخيالية التى توقظها فيه هذه العناصر الحسية . فالأعمال الفنية هى هذه التجربة الخيالية الشاملة التى تمكثنا هذه الأعمال من الاستمتاع بها .

هذه المحاولة الخاصة برد الاعتبار إلى النظرية التكنية قد استندت إلى التفرقة بين ما نصادفه فى العمل الفنى من خصائص حسية فعلية ، كما جاء بها الفنان ، وبين شئ آخر لا نصادفه فيه بالمعنى الصحيح ، بل نستورده بالأحرى من حصيلة تجربتنا ومن قوى خيالنا . ويتصور الجانب الأول شيئاً موضعياً متميماً انتماء حقيقياً إلى العمل الفنى ، أما الجانب الآخر فيتصور شيئاً ذاتياً لا يتمى بحق إليه ، بل يتمى إلى أفعال تحدث بداخلنا عندما نتأمله . وهكذا يتضح أن القيمة التميزية لهذه الناحية التأملية

(١) انظر إلى ما كتبه إرنست نيومان فى ص ١٠٩ من «الموسيقى التصويرية» Programme Music فى دراسات موسيقية سنة ١٩٠٥ .

قد تم تصورهما شيئاً متضمناً فى الجانب الثانى وليس فى الجانب الاول . وكل إنسان قادر على استخدام حواسه يستطيع أن يرى كل الألوان والأشكال التى تحتويها أية صورة ، كما يستطيع أن يستمع إلى كل الأصوات التى تكون مجتمعة السمفونية ، إلا أنه لن يستطيع نتيجة لذلك أن يستمتع بأية تجربة إستاطيقية . فلكى يحقق ذلك ينبغى أن يستخدم خياله ، من ثم فإنه يتقل من الجانب الاول من التجربة المعطى له فى صورة حية ، إلى الجانب الثانى الذى يتم إنشائه خيالياً .

هنا فيما يبدو هو موقف الفلاسفة «الواقعيين» الذين تشبثوا بالقول : بأن ما يدعونه «بالجمال» هو شىء ذاتى . والقيمة المتميزة التى تتصف بها تجربة مثل الإلتصاف إلى الموسيقى ومشاهدة الصور قد جاءت - فى اعتقادهم - لا نتيجة لقدرة على إدراك بعض جوانب قائمة فى هذه الأشياء بالفعل ، أو نتيجة إدراكنا «طبيعتها الموضوعية» ، بل جاءت نتيجة استارتنا عند الإلتقاء بها بفعل أفعال حرة معينة خاصة بنا . وقيمة التجربة تكمن فى هذه الأفعال . ورغم أننا قد «نسبها» إلى الموسيقى أو الصورة (مع استخدام كلمة الأستاذ الكسندر وهى Impute) فإنها لا تتسب بالفعل إليها ، بل تتسب إليه^(١) .

(١) مكلما جاء فى كتاب الكسندر Beauty and other Forms of Values (الجمال what is beauty أخرى من القيم) ، ص ٢٥ ، ٢٦ . وفى كتاب كاريت what is beauty (ما هو الجمال) ١٩٣٢ - الفصل الرابع ولن أنسى أن الأستاذ الكسندر قد كتب فعلاً فى نفس الكتاب (الفصل العاشر) أسماء The Objectivity of Beauty (موضوعية الجمال) .

على أننا لن نستطيع اتباع هذا الرأي . فإن التفرقة فى جمعلتها بين ما نصادفه ، وما نحى به ، أمر ساذج للغاية . فلنحاول النظر إليها من ناحية الفنان : فهو يقدم لنا لوحة ووفقاً للتظيرة السابق شرحها ، فإن الفنان قد وضع فى هذه الصورة بالفعل ألواناً معينة نستطيع أن نتبينها بمجرد فتح أعيننا والنظر إليها . فهل كان هذا هو كل ما فعله عند رسم الصورة ؟ لا بغير جدال . فه عندما رسمها كانت عنده تجربة أخرى غير تجربة رؤية الألوان التى وضعها على الخيش . إنها تجربة خيالية ذات طابع فعال شامل ، تشابه إلى حد كبير مع تجربتنا التى أنشأناها لأنفسنا عندما نظرنا إلى الصورة . ولو عرف الفنان ما الذى يحدث عندما يرسم وعرفنا كيف ننظر إلى الصورة سيتبين لنا عظم التشابه بين تجربته الخيالية ، والتجربة الخيالية التى حصلنا عليها من جراء النظر إلى عمله الفنى ، بحيث يمكن اعتباره فى درجة مساوية على الأقل للتشابه بين الألوان التى رآها فى الصورة والألوان التى رآناها ، وربما كانت القرابة أعظم . غير أنه إذا رسم صورته بطريقة ما نجعلنا نشعر عندما ننظر إليها مستخدمين خيالنا بمتمعة تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة مماثلة للتجربة التى استمتع به الفنان لدى قيامه بالرسم . فى هذه الحالة لن يكون لقولنا بأننا قد نظرنا إلى الصورة على ضوء تجربتنا هذه ، إلا أننا لم نصادف هذه التجربة فيها ، أى معنى . ولو ذكرنا للفنان مثل هذا القول لسخر منا ، وأكد لنا بأن ما اعتقدنا أننا قرأناه فى الصورة كان نفس ما أودعه فيها .

ولا جدال أن ما ذكرناه عن توفر شيء لدينا عند بدء التجربة أمر له مغزى ، ولا معنى أن ما يحدث لنا هو مجرد انفعال بالتجربة . إنه يمثل فصلاً من أفعالنا التي نقوم بها لأننا أكثر الناس صلاحية لفعله . فإن التجربة الخيالية التي نحصل عليها بتأثير الصورة ليست مجرد التجربة التي تستطيع الصورة استثارته . إنها تمثل التجربة التي بإمكاننا الحصول عليها . وهذا الكلام ينطبق بالمثل على الألوان . فإن الفنان لم يضع في صورته ألواناً معينة تتأثر بها سلباً لدى رؤيتها . فهو قد قام بالرسم ، وفى أثناء ذلك تراءت له ألوان معينة وهى تنبثق إلى الوجود . فإذا نظرنا نحن بعد ذلك إلى صورته ورأينا الألوان نفسها ، فإن هذا يرجع إلى تماثل قدرتنا على رؤية الألوان مع قدرته . ولولا فاعلية حواسنا ما أمكننا أن نرى الألوان إطلاقاً .

من هذا يتضح لنا عدم وجود أى تباين بين جانبي التجربة مثلما توهمنا . فليس هناك ما يبرر القول بأن الجانب الحسى منها هو شيء نصادفه فيها ، وأن الجانب الخيالى هو شيء نجس به ، أو أن الجانب الحسى موجود فى العمل الفنى فى صورة موضوعية ، وأن الجانب الخيالى ذاتى ، أو أن ما نصادفه فى الوعى مختلف عن صفات الشيء . ونحن بالتأكيد نصادف الألوان فى الصورة ، إلا أننا نصادفها هناك لأننا نستخدم أعيننا بطريقة فعالة ، ولدينا عينان تتميزان بالقدرة على رؤية ما أراد المصور أن يجعلنا نراه . وهو أمر لن نستطيع تحقيقه أى إنسان مصاب

بمعنى الألوان . فالقدرة على الرؤية متوافرة لنا ، وهى التى تهدينا إلى ما يتكشف لنا . وبالمثل إن قدرتنا الخيالية كامنة فينا . ونحن نهتدى إلى ما نكتشفه لنا ، وهو ما يمكن أن يسمى بالتجربة التخيلية الفعالة الشاملة ، التى نراها متمثلة فى الصورة لأن الفنان قد أودعها فيها .

وعلى ضوء هذه المناقشة ، فلنحاول المراجعة وتلخيص المحاولة التى قمنا بها للإجابة عما هو العمل الفنى ؟ وعلى سبيل المثال فلنحاول تحديد ماهية المقطوعة الموسيقية ؟

(١) فى الإستايطيقا بمعناها الزائف التى نظرت إلى الفن نوعاً من الصنعة ، المقطوعة الموسيقية هى مجموعة من الأصوات المسموعة . ولم تذهب الإستايطيقيات «السيكلوجية» و «الواقعية» - كما نستطيع أن نبين الآن - إلى ما هو أبعد من هذا المعنى الإستايطيقى الزائف .

(٢) لو عنى «بالعمل الفنى» العمل الفنى الحق ، لما كانت المقطوعة الموسيقية شيئاً مسموعاً ، بل شيئاً لا يمكن أن يوجد إلا فى رأس الموسيقى (انظر ٣) .

(٣) وهذا العمل الفنى إلى حد ما موجود فى رأس الموسيقى وحده (وهذا يتضمن بالطبع وجوده فى رأس المستمعين كذلك - وعند استخدام كلمة الموسيقى كنا نعنى الطرفين) . لأن خياله يعمل دائماً على إكمال ما يسمع بالفعل وتصحيحه وتنقيحه (انظر ٤) .

(٤) من هذا يتضح أن الموسيقى التى يستمتع بها بالفعل باعتبارها عملاً فنيا لا يمكن إطلاقاً أن تسمع سمعاً حياً أو «فعلياً» . إنها شىء يتم تخيله .

(٥) ولكنها ليست صوتاً خيالياً (وفى حالة التصوير إنها ليست صيغاً لونية خيالية ... الخ) . إنها تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة (انظر ٥) .

(٦) من ثم يمكن القول بأن الفن الحق هو شىء فعال شامل يدركه الشخص الذى يستمتع به أو يعيه باستخدام خياله .

٧ - نقلة إلى الكتاب الثانى

إذا أضفنا ما استخلصناه فى هذا الفصل إلى نتائج الفصل السابق حصلنا على النتيجة الآتية .

عندما نخلق لأنفسنا تجربة خيالية ، أو فعل خيالى ، فإننا نعبر عن انفعالاتها وهذا ما ندعوه بالفن .

وما تعنيه هذه العبارة لم يتيسر لنا معرفته بعد . وبإمكاننا شرح هذه العبارة كلمة كلمة ، مع الحيلولة دون حدوث إساءة للفهم ، على الوجه الآتى : كلمة «الخلق» تشير إلى فعل إبداعى غير تكتى الطابع . وكلمة «لأنفسنا» ، لا تعنى استبعاد «الآخرين» . وعلى العكس فيبدو على أية حال أنها تتضمن هؤلاء الآخرين من حيث المبدأ . وكلمة «خيالية» لا تعنى إطلاقاً «شئاً متوهماً» كما أنها لا تدل على أن الشىء الذى دعى

بهذا الاسم شيئاً شخصياً يخص من تخيل .. و «التجربة» أو «الفعل» لا تبدو شيئاً حياً ، كما أنها لا تدل على شيء متخصص إطلاقاً . إنها تمثل نوعاً من «الفعل العام» الذى تستغرق فيه الذات برمتها . و «التمير» عن الانفعالات ليس بالتأكيد شيئاً مماثلاً لإثارتها . فالانفعال موجود قبل التمييز عنه ، ولكنا عندما نصبر عنه فإننا نفسى عليه نوعاً مختلفاً من التلوين الانفعالى . وهكذا يتضح أن التمييز من ناحية يخلق ما يعبر عنه . هذا يعنى أن أى انفعال بالتحديد بما فيه من تلوين وغير ذلك لا يمكن وجوده إلا عند تحقق التعبير . وفى النهاية ، فإننا لن نستطيع تحديد ماهية الانفعال إلا إذا عطينا بذلك شيئاً يعبر عنه فى المناسبة التى أشرنا إليها .

إن هذا هو أقصى ما يمكننا الاهتداء إليه فى حالة تطبيق المنهج الذى اتبعناه حتى الآن . واقتصرت محاولتنا حتى الآن على ترديد ما يعرفه الجميع . والمقصود بالجميع هم كل من اعتادوا البحث فى الفن وتمييز الفن الحق من الفن المزعوم . وعلينا الآن أن نتجه إلى ناحية أخرى ، سنصادف فيها مشكلات ثلاثاً . إنها مشكلات ثلاث لم تتضمنها العبارة السابق ذكرها . فنحن لم نعرف بعد ماهية الخيال ، ولا نعرف ماهية الانفعال ، كما أننا لا نعرف طبيعة الصلة القائمة بينهما ، والتى تحدت بالقول بأن الخيال يعبر عن الانفعال .

هذه المشكلات فى حاجة إلى بحث (وهذا هو ما عنيته بوجوب الالتجاء إلى ناحية أخرى) . ولن يتحقق ذلك بمواصلة تركيز اتباعنا على

الخصائص التي تتميز بها التجربة الاستيطاقية ، بل بتوسيع نظرتنا ،
بقدر استطاعتنا ، بحيث تستطيع الإحاطة بالخصائص العامة للتجربة في
شمولها ولقد تبين في الفصل الافتتاحي للكتاب ، أن هذه الطريقة هي
الطريقة الوحيدة التي نستطيع أن نأمل في حالة اتباعها ، الوصول إلى
ما هو أبعد من المهمة الأولى الخاصة بالاهتداء إلى تحديد مقنع لمعنى الفن ،
وحل مشكلة تعريفه .

ووفقاً لهذه الغاية ، فإننى سوف أبدأ في الكتاب الثانى من جديد ،
وسأحاول استخلاص نظرية في الخيال ودوره في بناء التجربة في شمولها ،
وذلك بعد تنمية ما سبق أن قاله الفلاسفة المعروفون عنه بالفعل . وعند
قيامى بذلك لن أرجع إلى أى شىء جاء متضمناً في الكتاب الأول . هذا
يعنى أننى سوف أقوم بحفر النفق من اتجاه آخر مختلف - إن صح هذا
القول - في نفس النقطة التي خدشتها خدوشاً سطحية في الكتاب الأول .
وحاولت بقدر المستطاع إيضاحها . وباكتمال هذين الاتجاهين في البحث ،
فإنهما سوف يلتقيان وسيتمخض عن التقائهما نظرية في الفن سوف يتم
بيانها في الكتاب الثالث .




ملحوظة لاحقة لصفحة ١٨٥ ، خاصة بالمنظور ومخطط الصورة .
للصورة بالطبع باعتبارها جماً «مخطط» ، كما يمكن أن يكتشف بمجرد
النظر إليها . غير أنه إذا أريد رؤيتها باعتبارها عملاً فنياً . فعلى المرء أن

ينظر إليها عن بعد . وأنت إذا فعلت هذا لن يبدو مخطط الصورة في
نظرك شيئاً حياً (وحتى لو كان كذلك فإنك ستحاول أن تسببه
بخيالك - انظر ص ١٨٢) . فهو لن يظهر لك إلا شيئاً خيالياً اعتماداً
على خيال لمسى (أو بالأحرى خيال حركى - انظر ص ١٨٧) .
والأسباب الكلية الوحيدة التى تفسر ذلك هى أسباب غير إستاطيقية ترجع
إلى نظرتك للصورة على أنها جسم . وفى حالة مشاهدتك لها إستاطيقياً
ستختفى هذه الأسباب ، غير أنه قد تكون هناك فى بعض ظروف معينة
أسباب إستاطيقية حقة يمكن بيانها فيما يلى :

المنظور (وبعد نتيجة منطقية لتخيل مخطط الصورة) يرجع إلى تبعية
التصوير لفن العمارة ، وإذا قصد النظر إلى شكل أى مدخل نظرة
إستاطيقية ، وكان أحد جدران هذا المدخل مغطى بصورة قصد النظر إليها
كذلك نظرة إستاطيقية . وإذا أريد جعل هاتين التجريبتين الإستاطيقيتين
تجربة واحدة ، ولاشئ خلاف ذلك . فى هذه الحالة ، فبالنظر إلى أن
مخطط الحائط يعد جزءاً لا يتجزأ من تصميم العمارة ، لذا ينبغى عند
رسم الصورة مراعاة توجيه خيال المشاهد تجاه مخطط الحائط ، لا بعيداً
عنه . وهذا يفسر السبب الذى دفع مصورى النهضة ، الذين كانوا يعملون
فى زخرفة المداخل ، إلى إحياء فكرة المنظور ، التى سبق استخدامها
بوساطة مزخرفى المداخل فى بومبى وفى أماكن أخرى من العالم القديم ،
ولقد برعوا فى ذلك . واستخدام المنظور فى حالة اللوحات التى يمكن
تحريكها هو مجرد حذقة .

I.S.B.N $\frac{٢٠١ / ١٠٨٩٢}{977 - 01 - 7278 - 2}$ رقم الايداع



لقد أدركنّا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق فى
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزانه بارك

